que sais-je?

LA MUSIQUE ÉTRANGÈRE AU XX^{e} SIÈCLE

ROBERT SIOHAN

PRESSES UNIVERSITAIRES DE FRANCE

A ma Corrie chérie

ISBN 2 13 037994 x

Dépôt légal — 1re édition : 1984, juillet

© Presses Universitaires de France, 1984
108, boulevard Saint-Germain, 75006 Paris

INTRODUCTION

Considéré dans son ensemble, notre XX^e^ siècle occidental se détache nettement de ses aînés, par une extraordinaire frénésie de découvertes, lesquelles — de l'automobile à l'énergie atomique, en passant par le phonographe, le téléphone, l'électricité dans ses multiples applications, l'avion, la radio, la télévision, l'exploration de l'espace extra-terrestre, la recherche biologique — ont profondément modifié les modes de vie et les formes de pensée, créant ainsi des conditions d'environnement à la fois matérielles et psychologiques à tel point nouvelles que l'on a pu dire qu'elles ont exercé une notable influence sur le développement des arts, ce qui est vrai dans une certaine mesure.

Un examen un peu attentif nous révèle cependant que la recherche de l'artiste créateur ne saurait être en tout point comparée à celle du savant pour plusieurs raisons, dont la principale est que l'un et l'autre poursuivent des vérités différentes : explication et domination de la nature pour le premier, alors que le second s'emploie à la découverte d'une certaine vérité intime.

Pour ce qui est de la musique, un fait est frappant : la manifestation en plusieurs points du monde, fort éloignés les uns des autres, d'un besoin impérieux de renouvellement de cette matière musicale qui, depuis le XVII^e^ siècle, s'est développée dans le cadre de la

tonalité (1). C'est ainsi qu'en France Claude Debussy, dans son *Prélude à l'après-midi d'un faune* (1894), utilise déjà un système de relations harmoniques qui, bien que demeurant dans le cercle du diatonisme, n'en bouscule pas moins les idées reçues, et ceci de façon très différente du chromatisme mis en œuvre par R. Wagner dans *Tristan*.

Aux Etats-Unis, c'est Charles Ives (1874-1954) qui, dès 1891, emploie dans son *Psaume LXVII* — plus de vingt ans avant Darius Milhaud (*Choephores*, 1913) — le déroulement simultané de plusieurs tonalités différentes (polytonalité) et qui en 1900, poursuivant ses expériences, en vint à écrire, devançant Schönberg de plus de dix ans, de longues périodes en état atonal (2).

Et si nous nous tournons vers la Russie, nous y voyons Scriabine, vers 1903-1907, imaginer un climat sonore non tonal, tout différent de celui que Schönberg, en Autriche, allait réaliser en 1912 dans son *Pierrot lunaire*. Et voilà qu'en 1913 Stravinsky fait éclater à Paris sa bombe du *Sacre*!

Autant d'initiatives qui témoignent de l'usure du système tonal, cette place forte, gardienne des traditions héritées du XVIII^e siècle, qui se voit désormais contrainte d'abandonner des positions qui avaient paru inexpugnables.

Que l'on n'aille surtout pas croire que ces assauts menés contre la tonalité fussent jeux gratuits n'ayant d'autre but que celui de renverser l'ordre établi. Il

(1) On entend par ce mot un système de relations s'établissant entre trois degrés privilégiés de la gamme diatonique, le premier (tonique) s'instaurant comme un élément de stabilité, un pôle d'attraction vis-à-vis des deux autres (dominante, sous-dominante) qui gravitent autour de lui. Ce mécanisme de gravitation trouve son expression dans les différentes formes de cadences qui constituent, dans le système tonal, la trame du discours musical classique.

(2) L'état atonal, rejetant le pôle stable de la tonalité, élimine la trame cadencielle propre aux classiques pour lui substituer un état permanent de mobilité en lequel le couple mouvement-repos, d'ordre harmonique, est remplacé par une ondulation d'une autre nature.

s'agissait bel et bien, en musique comme en peinture, d'une nécessité répondant à une vue nouvelle de l'art, d'après laquelle l'idée de beauté, se dégageant d'un hédonisme conventionnel, changeait de visage. De Debussy — le premier initiateur de ce qu'il est aujourd'hui convenu d'appeler « musiques nouvelles » — à Stravinsky et à Schönberg, ce changement ne manqua pas d'apparaître aux oreilles les moins exercées. Au raffinement, à la subtilité de la poésie debussyste, à la distinction ravélienne, le Russe opposera volontiers la puissance primitive, brutale, de grands blocs sonores taillés à la serpe, cependant que l'Autrichien donnera libre cours à un expressionnisme exacerbé, d'où les accents grimaçants ne seront nullement exclus.

Voilà bien du nouveau pour un public de mélomanes — à peine remis du bouleversement provoqué par Wagner — et dont bon nombre s'offusquèrent de tant d'attaques audacieuses jetées contre des valeurs reconnues. Il en résulta de violentes protestations dont certaines tournèrent au scandale : à Vienne, au cours de l'exécution en 1907 de la *Kammersymphonie* de Schönberg; en 1908 pour le *Quatuor en* fa *dièse mineur* du même auteur, et à Paris, en 1913, durant la saison des Ballets russes, à l'occasion de la première représentation du *Sacre du Printemps* de Stravinsky.

Aussi bien, l'un des propos de cette brève étude sera-t-il de tenter de dissiper les malentendus surgis entre le public et les « musiques nouvelles ». Dans cette perspective nous nous efforcerons de justifier l'art contemporain en faisant ressortir ce qui a guidé les compositeurs dans leurs recherches et soutenu l'édification de leur œuvre. Nous verrons alors que si, chez les chefs de file, l'esprit de découverte a animé leurs travaux, cet esprit n'a eu le plus souvent d'autre but que de forger un instrument destiné à la réalisation

d'une pensée plus profonde, celle-ci se trouvant orientée par des facteurs de divers ordres : sociaux, politiques, ou encore purement esthétiques.

Bien que n'ayant ici en vue que les compositeurs étrangers contemporains, nous pourrons pourtant constater assez fréquemment l'influence de l'Ecole française. D'autre part, s'il est bien certain que, si les années précédant le premier grand conflit mondial recelaient en germe les diverses formes d'évolution de l'art musical, on ne peut nier que le choc de la guerre 1914-1918 a occasionné un peu partout en Europe une rupture de cette évolution. Il s'en faut d'ailleurs que le mouvement de novation se soit maintenu égal à lui-même durant les deux premiers tiers de ce siècle. Certains feux ont brillé d'une lumière relativement constante, alors que d'autres couvaient sous la cendre pour ne jeter leur flamme que beaucoup plus tard. Telle se présente la vaste tapisserie du XX^e siècle, infiniment riche et diverse. Et notre vœu est que cette richesse, cette variété incitent le public à une plus grande curiosité vis-à-vis des « musiques nouvelles » afin de les mieux connaître et de les mieux aimer.

CHAPITRE PREMIER

LES DEUX PREMIÈRES DÉCENNIES

I. — Personnalités disparues de 1900 à 1920

Au cours des deux premières décennies de notre siècle devait disparaître toute une génération de musiciens étrangers de réputation mondiale : en 1901, Verdi; en 1904, Dvorjak, ami de Brahms, l'un des promoteurs de l'Ecole nationale tchèque; en 1907, Grieg, auteur de *Peer Gynt*, chef de l'Ecole norvégienne; en 1908, Rimsky-Korsakov, le maître de Stravinsky; en 1909, Albeniz, qui fut à l'époque, avec Granados — mort en mer en 1916 à bord du *Sussex* — l'un des brillants représentants de l'Ecole espagnole; en 1911, Gustav Mahler, dont l'influence sera grande dans les pays germaniques sur les musiciens de la génération suivante; en 1914, le Russe Liadov; en 1915, Alexandre Scriabine, l'un des précurseurs de la « musique nouvelle »; Charles Ives, l'année suivante, Max Reger, qui, lui aussi, devait laisser son empreinte sur ses cadets germaniques et slaves; en 1918, César Cui, l'un des « Cinq » russes; en 1919 enfin, Leoncavallo, dont le nom est attaché à l'opéra vériste *Pagliacci*.

Tous ces musiciens — hormis Scriabine — tiennent au XIX^e^ siècle par l'orientation de leur pensée, de leur style et surtout par leurs moyens techniques, trois éléments de l'art musical dont nous allons constater les prolongements jusqu'au cœur même du XX^e^ siècle.

II. — Personnalités prolongeant le dix-neuvième siècle

Prenons le cas de Richard Strauss, par exemple. L'œuvre de ce maître, se situant tout d'abord dans le sillage de Brahms, s'imprègne progressivement, à partir de 1889 *(Mort et Transfiguration)*, d'une influence wagnérienne qui apparaît en pleine lumière dans *Guntram* (1893) et *Feuersnot* (1901), poèmes symphoniques inspirés respectivement de *Tannhäuser* et des *Maîtres chanteurs*. Un langage résolument tonal rehaussé de modulations hardies se déploie dans ces partitions, auxquelles il faut ajouter : *Till Eulenspiegel* (1895), *Ainsi parla Zarathoustra* (1896), *Don Quichotte* (1897), *Symphonie domestique* (1903), *Alpensymphonie* (1915), compositions de tendances tantôt philosophiques, tantôt satiriques ou descriptives, où l'auteur se révèle un maître de l'orchestration.

Vient ensuite la série des opéras : *Salome* (1905) et *Elektra* (1908), où le langage, se libérant de Wagner et se faisant plus hardi quant à l'emploi des dissonances, évolue vers la polytonalité. Mais ces audaces harmoniques, déjà tempérées dans *Le Chevalier à la rose* (1910), seront abandonnées au profit d'une réaffirmation du système tonal strict dans *Ariane à Naxos* (1912-1916), *La Femme sans ombre* (1914-1917) et plusieurs autres ouvrages où l'esprit d'un Mozart, d'un Rossini, d'un Beethoven revit tour à tour en un souvenir nostalgique du passé. *Quatre Derniers Lieder* seront un adieu serein de ce maître prestigieux de la musique allemande, dont chaque œuvre est une réussite, fruit d'une prodigieuse habileté, mais dont aucune ne saurait cependant prendre place dans la lignée des « musiques nouvelles ». Déjà célèbre à la fin du XIX^e siècle, Richard Strauss sera l'une des figures

de premier plan de la musique allemande jusqu'à la fin de la première guerre mondiale. A partir de 1916 cependant, il décevra ses plus fervents admirateurs, qui avaient vu en lui un musicien d'avant-garde. En fait, sa pensée — partie du classicisme mendelsohnien pour y revenir après une incursion vers un sommet de tension hyperromantique — a manqué d'unité sur le plan esthétique.

Aux côtés de Richard Strauss, d'autres musiciens furent également célèbres durant les vingt premières années du siècle; célébrité quelque peu usurpée pour certains : Mascagni, par exemple, l'auteur de l'opéra vériste *Cavalleria rusticana*, son unique succès; Hans Pfitzner (1869-1949), compositeur allemand, héritier de Brahms, qui fut, de 1908 à 1916, directeur musical du Théâtre de Strasbourg, dont l'opéra *Palestrina* fut créé à Munich en 1917, et qui, en qualité de musicien officiel du III[e] Reich, fut un adversaire acharné des nouvelles tendances de la musique (1). Plus légitime apparaît la renommée d'un Sibelius ou d'un Puccini; le premier (1865-1957), honoré dans sa Finlande natale depuis le succès de sa symphonie *Kullervo* en 1892 et dont le nom acquit la notoriété internationale avec la *Valse triste* tirée de la musique de scène pour *Kuolema* (1903); le second, auteur fêté de *La Bohème* (1896), de *La Tosca* (1900), de *Madame Butterfly* (1904), et qui atteignit le sommet de son art en 1918 avec le triptyque *Il Tabarro*, *Suor Angelica*, *Gianni Schicchi*. Retenons également Joaquin Turina (Séville, 1882-Madrid, 1949), ami de de Falla, d'Albeniz, de Debussy, de Ravel et compositeur heureux de *La Procession del Rocio* et de la *Rapsodia sinfónica* (1931). Son style doit sa solide volonté de construction à l'enseignement

(1) L'exécution de *Palestrina* à l'Opéra de Paris durant l'occupation fut imposée par les dirigeants hitlériens.

de la Schola, tout en restant perméable à l'influence debussyste. Quant à Glazounov (Saint-Pétersbourg, 1865-Paris, 1928), il est de nos jours considéré en URSS comme l'un des maîtres du classicisme russe.

En Italie, Pizzetti est aussi, à la même époque, une figure de proue. Né à Parme en 1880, Pizzetti fut dès 1907 professeur de composition au conservatoire de sa ville natale. Nommé l'année suivante à Florence à la chaire d'harmonie et de contrepoint, il fit alors la connaissance de Gabriele d'Annunzio, dont il mit en musique le poème *I Pastori* (1908), puis l'opéra *Fedra*, créé à Milan en 1915. Nourri de chant grégorien et de polyphonie vocale, son style est noble et sobre, en réaction contre les excès du vérisme et du *bel canto*. Auteur de nombreux opéras, tous d'une belle tenue, Pizzetti poursuivit sa brillante carrière jusqu'en 1964 avec *Clytemnestre*, son dernier ouvrage qui est peut-être son chef-d'œuvre. Mort en 1968, il fut, en compagnie de deux de ses compatriotes dont nous allons maintenant parler — Casella et Malipiero —, l'artisan d'un renouveau de l'art lyrique italien.

Alfredo Casella (Turin, 1883-Rome, 1947) fut à Paris l'élève de Gabriel Fauré. Durant son séjour dans la capitale, il fréquenta les milieux d'avant-garde, se produisant comme pianiste et chef d'orchestre, tout en assumant la critique musicale dans le journal de Clemenceau *L'Homme libre*. Sa notoriété lui valut d'être nommé en 1909 secrétaire de la SMI, fondée la même année. Tout d'abord influencé par R. Strauss et G. Mahler, il acquiert ensuite une profonde connaissance de l'art de Stravinsky, dont la trace apparaît dans son opéra *Il Convento veneziano*, représenté à Milan en 1925, et dans sa *Troisième Symphonie* (1939-1940). Son style éclectique et résolument tonal est défini dans un de ses écrits : *L'Evoluzione della musica*

a traverso la storia della cadenza perfetta. Initiateur du « Festival de Venise » et de la « Semaine de Sienne », Casella fut un maître de renommée internationale.

Gian Francesco Malipiero est né à Venise en 1882. Retiré depuis 1952 à Asolo, près de Trévise, son exceptionnelle longévité lui a permis d'édifier une œuvre considérable, tant dans le domaine de la musique instrumentale — *Pause del silenzio* (1917-1926) pour orchestre, *Rispetti e Stramboti* (1920) pour quatuor à cordes, dix symphonies — que dans ceux de la musique vocale et du théâtre : vingt-six opéras dont *L'Orfeide* (1925), *Sette Canzoni* (1920), *Antonio e Cleopatro* (1938), *Don Giovanni* (1963), trois ballets. Sa parfaite connaissance de la mélopée grégorienne et des polyphonistes du XVI^e^ siècle, son refus du développement, procédé qu'il considère comme artificiel et auquel il oppose une invention mélodique constamment renouvelée, sont autant d'éléments qui ont déterminé son style très personnel, un moment influencé par les harmonies debussystes *(Impressioni del vero)* et plus tard par l'écriture contrapontique des expressionnistes viennois. Il fut aussi très frappé par l'audition du *Sacre.* Professeur de composition aux conservatoires de Parme et de Venise, il fut ensuite directeur du Liceo musicale Pellini de Padoue (1932) puis du conservatoire Marcello à Venise (1933), où il a formé plusieurs compositeurs de l'actuelle génération, notamment Maderna et Nono. De plus, il a entrepris la réédition des *Œuvres complètes* de Monteverdi, ainsi que d'autres maîtres italiens : Vivaldi, D. Scarlatti, Cimarosa. Une belle et riche carrière qui s'est développée durant plus d'un demi-siècle, de 1911 à 1966.

Ottorino Respighi (Bologne, 1879-Rome, 1936) est l'auteur des poèmes symphoniques *Fontaines de Rome* (1917), *Pins de Rome* (1924), *Triptyque boticellien*

(1927), *Fêtes romaines* (1928) et *Impressions brésiliennes* (1931), qui eurent leur heure de célébrité. Bien qu'ayant participé avec Malipiero et Pizzetti à la réaction contre le vérisme, il n'a pourtant pas apporté à cette rénovation toute la rigueur désirable.

Il n'est pas inutile de noter, tant chez Pizzetti que chez Malipiero, un attachement particulier pour le chant grégorien où l'un et l'autre ont puisé les éléments d'un renouvellement technique leur permettant d'échapper à l'emprise de la tonalité tout en restant dans le cadre du diatonisme. Nouvelle preuve de la lassitude ressentie au début du siècle pour le système tonal. Ce recours à la modalité (2), que nous observons déjà chez Debussy, sera effectué en d'autres pays, à la même époque, sous la forme d'une exploitation du folklore, lequel sera alors adopté comme fondement d'un art national.

C'est ainsi qu'en Grande-Bretagne Vaughan Williams (1872-1958) put se garder de l'emprise exercée par Wagner sur maints musiciens de la fin du XIX^e^. Il fut l'animateur de la *Folksong Society* et publia en 1910 l'*English Hymnal*. La même année, sa *Fantasia on a theme of Tallis* lui acquit une audience internationale. Neuf symphonies (1910-1958) constituent l'essentiel d'une œuvre abondante. L'Angleterre lui est redevable de la renaissance musicale anglaise. Britten et Tippett lui devront beaucoup.

Le recours au folklore constitue également la démarche fondamentale de quatre compositeurs des pays centraux : le Tchèque Janacek et trois Hongrois,

(2) Les modes ecclésiastiques dont l'emploi a précédé en Europe celui du système tonal se distinguent de celui-ci du fait que les rapports harmoniques issus des échelles modales sont tout différents, en particulier parce que le sentiment de gravitation autour d'un son principal est beaucoup moins accentué. Il est aussi plus varié, par suite de la diversité des échelles modales.

Kodaly, Lajtha et Bartok. Leos Janacek (1854-1928) s'est d'abord adonné à la notation et à l'étude des chants populaires, dont il a utilisé les ressources dans son premier opéra *Jenufa* (1904). Sa technique, sans être révolutionnaire, est pourtant neuve par la manière personnelle dont il emploie de courtes incises comme bases d'un système de variations où le rythme est un élément majeur. Sa carrière fut exceptionnellement tardive, vu qu'il n'obtint le succès dans son pays qu'en 1916 avec la reprise de *Jenufa* à Prague. Il avait alors soixante-deux ans! Son œuvre offre cette caractéristique d'être l'expression de convictions antimonarchistes. Une sonate intitulée *Dans la rue* fut écrite à la mémoire d'un ouvrier tué à Brno; l'opéra-comique *Le Voyage de M. Broucek dans la lune* (1908-1917) prend pour cible la petite bourgeoisie. Au cours des dix dernières années de sa vie, il créera plusieurs chefs-d'œuvre; quatre opéras : *Katia Kabanova* (1921), *Le Rusé Petit Renard* (1923); *L'Affaire Makropoulos* (1925), *La Maison des morts* (1928) et aussi la *Messe glagolitique* (1926). Janacek fut, avant Bartok, l'un des initiateurs du renouveau musical dans le centre de l'Europe.

Zoltan Kodaly (1882-1967), compositeur, musicologue et pédagogue éminent, fut l'un des collaborateurs de Bartok pour ses recherches folkloriques; comme lui, il fut impressionné par l'art de Debussy; il est avec lui l'un des grands musiciens de son pays. Toutefois, soucieux de rester à la portée du peuple, il n'a pas eu les audaces de Bartok, bien qu'il ait usé de la polytonalité. Son *Psalmus hungaricus* (1923) est une œuvre remarquable et *Hary Janos* (1926), un opéra-comique coloré.

Laszlo Lajtha (Budapest, 1892-1963), autre compagnon de recherches de Bartok, a voulu concilier les

éléments populaires avec son penchant pour les harmonies debussystes (bien qu'il ait été l'élève de V. d'Indy). Dans cette voie, il s'est montré moins créateur que Bartok, mais plus épris de renouveau que Kodaly. Il fut professeur de composition à l'Ecole nationale de Musique de Budapest. Il compte à son actif neuf symphonies, dix quatuors à cordes, un opéra bouffe, trois ballets, etc.

En Espagne, Manuel de Falla (1876-1946) est un des exemples les plus frappants de l'influence française. Son premier ouvrage notable, *La Vie brève* (1905) est encore tout imprégné d'un espagnolisme assez superficiel. Deux ans après, de Falla est accueilli amicalement à Paris par Ravel, Debussy, ainsi que par Paul Dukas, dont les conseils lui seront précieux. Il créera, avec les *Sept Chansons populaires espagnoles* (1914) une sorte de floklore imaginaire. Les *Nuits dans les jardins d'Espagne* (piano et orchestre, 1916) constituent avec *L'Amour sorcier*, ballet avec chant (1915), *Le Tricorne*, autre ballet, pour Diaghilev (1919) et *Le Retable*, d'après Cervantès (1922) pour théâtre de marionnettes, un groupe de partitions fermes de lignes et d'écriture, éminemment caractéristiques du style de leur auteur. Quant au *Concerto* pour clavecin et cinq instruments (1926), où l'on relève l'emploi d'une polytonalité inspirée des « Six », il est certainement à l'apogée de l'œuvre de Falla, profondément marqué par une recherche incessante d'un dépouillement qui touche à l'ascèse. Ce penchant devait s'accentuer durant les vingt dernières années, le maître espagnol, de santé précaire, ayant été dominé par une exaltation mystique déterminant dans son activité créatrice un excès de scrupules, au point que l'*Atlantide*, pour soli, chœurs et orchestre, ne fut jamais terminée. Manuel de Falla est un des témoignages les plus émou-

vants d'un artiste créateur acharné à la poursuite de soi-même.

De ce premier examen des vingt années initiales de notre siècle, nous pouvons, sur le plan technique, déduire l'existence de deux courants; en Allemagne, avec R. Strauss, l'exploitation d'un sentiment tonal élargi par des modulations inhabituelles, l'emploi libre des dissonances et même, de façon sporadique, de la polytonalité. Quant à l'autre courant, il cherchera le renouvellement, à la suite de Debussy, dans un retour à la modalité qui devait se manifester en Russie, en Espagne avec Frederico Mompou (1804-1841) (Barcelone, 1893) et même hors d'Europe, au Mexique, avec Carlos Chavez (Mexico, 1899).

Au Brésil, nous trouvons la curieuse figure de Heitor Villalobos (Rio de Janeiro, 1887-1959). Autodidacte, il fut d'abord guitariste ambulant, interprète du folklore brésilien qui devait constituer l'élément permanent de ses compositions. Des influences successives et très superficielles de V. d'Indy, Debussy, Stravinsky, il ne sut guère tirer profit. Sa production atteint 1 500 numéros d'opus et comprend, outre cinq opéras, quinze ballets, des compositions religieuses, seize chôros, etc. Organisateur de la vie musicale brésilienne, il fut surintendant de l'éducation musicale de l'Etat de Rio.

Mais nous n'avons pas tout dit touchant les tenants de la tonalité élargie, nombreux en Europe et aux Etats-Unis. Cette tendance, qui est un prolongement du siècle précédent, poussera ses rameaux très avant dans le nôtre, avec des fortunes parfois fort heureuses. Remontons donc chronologiquement :

Nous n'oublierons pas que le grand violoniste Georges Enesco (Dorohoi, Roumanie, 1881-Paris, 1955) fut aussi passionné de composition. Son opéra

Œdipe (1914-1936), œuvre considérable et de noble allure, fut créé en 1936 à l'Opéra de Paris.

Egon Wellesz (Vienne, 1885-Oxford, 1974) est un éminent musicologue, spécialiste de la musique byzantine. Après avoir, à Vienne, professé au Conservatoire, fondé à la Bibliothèque nationale un Institut de musique byzantine, il s'installa en 1938 à Oxford, en Angleterre, où il enseigna au Royal College of Music et à l'Université de Cambridge. Bien qu'il fût élève de Schönberg, il n'a que peu employé l'atonalisme dans ses œuvres, lesquelles reflètent la pensée de Brückner.

Frank Martin (Genève, 1890-Naarden, 1974) fut successivement, au début de sa carrière, l'émule de César Franck, puis de Fauré et de Ravel (*Quintette à cordes, 4 Sonnets de Ronsard*, 1920). Vers 1930-1931 il s'intéresse à la technique sérielle, sans pourtant renoncer aux relations tonales qui, à ses yeux, sont « la base même de toute musique véritable ». Ce sont alors la *Seconde Sonate* pour violon et piano (1931), la *Ballade* pour saxophone et orchestre (1939). Les contradictions inhérentes à la coexistence de deux mondes sonores antinomiques orientèrent finalement le compositeur vers un retour au tonal, dont *Le Vin herbé* (1938), d'après le *Tristan* de J. Bédier, pour douze voix solistes et huit instruments porte le témoignage. Frank Martin, musicien sensible et convaincu, se place au tout premier rang des compositeurs helvétiques.

Serge Prokofiev (Sontsovka, 1891-Moscou, 1953) : très précocement doué, le jeune Serge entre à onze ans au Conservatoire de Saint-Pétersbourg avec, dans ses cartons, deux opéras et une symphonie. Il devait plus tard se plaindre d'avoir été, dans les classes de composition, « ligoté par des règles ennuyeuses ».

Aussi bien, fut-ce surtout comme pianiste qu'il obtint les plus hautes récompenses. En 1916, à Saint-Pétersbourg, l'exécution de sa *Suite Scythe* provoqua la désapprobation de Glazounov qui, sortant ostensiblement de la salle, déclencha un beau scandale.

A la suite de la révolution de 1917, Prokofiev quitte son pays en 1918 et poursuit, tant en France qu'aux Etats-Unis, une carrière de pianiste virtuose dont il se lassera. Arrivé aux environs de 1920 dans un Paris bouillonnant d'activité, Prokofiev y fera figure de compositeur avancé, principalement avec ses ballets : *Chout* (1920), commandé par Diaghilev et créé à la saison parisienne des Ballets russes de 1921; *Le Pas d'acier* (1925), stylisation de la vie d'usine; *Le Fils prodigue* (1929), toutes partitions qui témoignent d'un esprit brillant, caustique, peu enclin à l'hédonisme et s'orientant volontiers vers la caricature, le sarcasme, le grotesque, caractères que nous retrouvons également dans ses opéras : *L'Amour des trois oranges* (1919) créé à l'Opéra de Chicago; *Le Joueur* (1927) qui dut attendre 1929 sa première représentation à Bruxelles; *L'Ange de feu* (1927), partition expressionniste. Et si l'on songe que le compositeur, travaillant, de même que Picasso, à plusieurs œuvres à la fois, a écrit, parallèlement à ces partitions pour la scène, quatre symphonies, la première *(Symphonie classique)* en 1916-1917, la deuxième en 1924, la troisième en 1928 et la quatrième en 1930, ainsi que cinq concertos de piano, deux de violoncelle, des quatuors, des sonates, on ne peut qu'admirer une telle fécondité. Il est vrai que le style de ces œuvres, loin d'offrir une unité de pensée, oscille de l'une à l'autre — et parfois au cours d'une même partition — entre une verve fantasque et un néo-classicisme un peu sec, ou encore un lyrisme débordant.

C'est qu'à la vérité le cas Prokofiev est très particulier, surtout si on compare sa personnalité de compositeur avec celle d'un Bartok, d'un Stravinsky ou de l'un des trois Viennois. En effet son langage musical, pour audacieux qu'il pût paraître à l'époque, ne repose pas sur une véritable recherche novatrice. Peut-être Prokofiev s'est-il trop abandonné à ses dons natifs d'intuition, négligeant l'intervention de cette faculté de raisonnement qu'il appliquait pourtant au jeu d'échecs. C'est ainsi que chez lui mélodie et polyphonie s'établissent en fin de compte sur des structures harmoniques traditionnelles, l'impression superficielle de « modernité » résultant surtout de dissonances assez illogiques, surajoutées à un contexte de nature diatonique (sinon tout à fait tonale sur le plan de l'architecture, du fait de modulations abruptes et inaccoutumées).

Par ailleurs, l'indéniable effet de puissance qui ressort de la musique de Prokofiev, et qui lui valut en majeure partie son succès, réside surtout dans l'exploitation de ce parti pris de valeurs égales continues — hérité de J. S. Bach — dont *Les Noces* de Stravinsky ont, de nos jours, affirmé l'irrésistible dynamisme. Preuve évidente que la vitalité musicale n'est pas uniquement tributaire de la nouveauté du langage polyphonique. Il n'en reste pas moins certain que, par suite de l'illogisme de son écriture, Prokofiev n'atteint pas, en dépit de son « motorisme », une richesse comparable à celle des *Noces*.

Ceci dit — qui réduit quelque peu la portée de l'œuvre de Prokofiev —, on ne peut contester qu'il apporte un tribut important à l'art musical de notre temps, surtout en ce qui concerne la période de 1914 à 1933, dite « occidentale ».

Un notable changement dans le caractère de sa

production va s'opérer à partir de cette année 1933 où il décida de se fixer définitivement dans sa patrie qui — notons-le — l'avait accueilli avec faveur lors d'un précédent voyage en 1927. Dorénavant, s'employant à la culture musicale des masses, il abandonne progressivement ses audaces modernistes. Il n'en fut pas moins, après quinze ans d'honneurs et de succès, violemment pris à partie par l'Union des Compositeurs soviétiques pour son opéra *Un homme authentique*, paru en 1948 et taxé de « formalisme bourgeois ». Finalement, le compositeur sera réhabilité en 1951 avec son oratorio *Guerre et Paix*, d'après Tolstoï, et obtiendra le prix Staline. Nous observons donc ici de la façon la plus nette l'influence exercée par la politique sur le développement des arts.

Néanmoins, malgré un assagissement des moyens d'expression, le compositeur conservera, durant cette période soviétique, les marques d'une forte personnalité, s'orientant vers une plus grande simplicité, de sorte qu'on a pu dire de lui qu'il fut le continuateur de Moussorgsky. Toutefois, les quatre opéras de la période soviétique : *Simeon Kotko* (1939), *Guerre et Paix*, vaste fresque en treize tableaux (1941-1952), ainsi que *L'Histoire d'un homme authentique* (déjà cité) apparaissent comme autant de retours aux formes traditionnelles de l'opéra du XIX^e^ siècle. Quant aux ballets : *Roméo et Juliette* (où le compositeur s'est surtout intéressé à l'évolution psychologique du personnage de Juliette); *Cendrillon* (1944); *Fleur de pierre* (1950), leur style musical ferait plutôt penser à Tchaïkovsky.

Plus intéressante est l'importante contribution apportée, tant par le nombre des partitions que par leur qualité, à la musique de film; à savoir *Le Lieutenant Kijé* (1933), *La Dame de pique* (1936), *Alexandre*

Newski (1938), sorte de cantate de glorification soviétique, pour chœur et orchestre; *Ivan le Terrible* (1942-1945). A retenir également *Pierre et le Loup* (1936), charmant exemple de musique didactique à l'usage des enfants, ainsi que l'opéra-comique *La Duègne* (*Les Fiançailles au couvent*, d'après Sheridan, d'une légèreté tout italienne). Enfin trois nouvelles symphonies naîtront dans le cadre de la période soviétique : la *Cinquième* (1941), la *Sixième* (1947-1949) et la *Septième* (1951-1953).

Serge Prokofiev, dont la production est considérable — plus de 130 numéros d'opus —, est mort en pleine activité, laissant inachevées ses *Dixième* et *Onzième Sonates* de piano. Terrassé par une hémorragie cérébrale, deux jours avant Staline (5 mars 1953), sa fin passa à peu près inaperçue. Il est pourtant demeuré, dans son pays, une très grande figure musicale.

Arthur Honegger (1892-1955), bien que né au Havre de parents zurichois, doit être compté au nombre des compositeurs helvétiques, ayant opté pour la Suisse à l'âge de sa majorité. Néanmoins, il a fait ses principales études en France, dans sa ville natale en premier lieu, puis à Paris, au Conservatoire. C'est aussi à Paris que ses premières compositions furent présentées au public. Le petit scandale du *Dit des jeux du monde*, au théâtre du Vieux-Colombier en 1918, fait connaître son nom. Mais, auparavant, le Prélude pour *Aglavaine et Sélysette*, joué dans l'intimité de la classe d'orchestre (1917), nous est une preuve qu'à cette époque il avait un certain penchant pour Debussy. Influence éphémère du reste, car très tôt sa nature alémanique reprit le dessus, laissant percer ses affinités avec R. Strauss et surtout avec Reger, de qui il héritera une écriture contrapontique solide, touffue parfois, qui caractérise ses œuvres les plus vigoureuses, *Horace*

victorieux entre autres (1920-1921), où abondent les « contrepoints d'accords » qui à l'époque apparurent d'une extraordinaire audace. Bien que son écriture relevât du chromatisme, Honegger n'eut que peu d'attirance pour les recherches des dodécaphonistes, en lesquelles il ne voyait qu'arbitraire et dogmatisme. Toutefois, certains de ses thèmes inclinent vers une structure atonale, dans la façon où ils déroulent des douze sons. Mais son souci d'édifier des architectures monumentales à la manière de Haendel l'entraînèrent à disposer ses éléments formels autour de piliers affirmant solidement une tonalité. C'est probablement cette préoccupation architectonique qui l'a dissuadé de suivre la voie tracée par Schönberg.

Deux tendances se font jour dans sa production des dix ou douze premières années d'activité, où *Le Roi David* (1921) — dont le style simple, direct, a emporté d'emblée l'adhésion du grand public — voisine avec *Horace victorieux*, le *Chant de joie* (1923), le *Prélude pour la tempête* (1931) et naturellement *Pacific 231*, partition qui dut en partie sa popularité, en 1924, à la méprise des auditoires, qui y virent une musique imitative, alors que le sujet musical, le seul qui importe sur le plan de l'art, est un choral varié se développant sur un fond rythmique conçu pour donner l'impression d'une accélération alors que le tempo lui-même se ralentit. La conjonction de ce sujet abstrait avec l'idée de la locomotive fonçant dans la nuit a procuré à l'auteur la célébrité internationale, faisant de lui une des figures éminentes des « Six ».

En 1927 naissait *Antigone*, tragédie musicale sur un livret de Jean Cocteau, d'après Sophocle. Drue, puissante, cette partition — où les caractères des protagonistes sont comme burinés dans le métal — déploie son action en une durée dramatique extraordinaire-

ment condensée. Alors que dans l'ancien opéra la marche des événements se trouve ralentie de près du double par les formes traditionnelles, ici, dans cette *Antigone*, la durée musicale est exactement celle du texte parlé; ce qui évidemment a pu surprendre et même choquer les auditeurs non prévenus. De plus, il semble que le parti adopté par le musicien de déplacer les accents de la langue française afin de donner plus de relief aux éléments du discours ait en partie manqué son but, faisant figure d'une bizarrerie, peut-être pour certains d'une offense littéraire, comme si les compositeurs d'opéras avaient toujours été respectueux des règles de la prosodie! Quoi qu'il en soit cet ouvrage auquel le compositeur, avec raison, attachait un prix tout particulier, et qui, du reste, est une grande réussite, ne put jamais s'imposer, pas plus à Bruxelles en 1927 qu'à l'Opéra de Paris en 1943. Or, cet échec fut profondément ressenti par un jeune maître accoutumé aux acclamations de la foule, dont il éprouvait une véritable soif.

Dès ce moment, un sentiment, d'abord vague, de découragement s'empara d'Arthur Honegger, jusque-là si confiant en son étoile. Et, se souvenant des triomphes du *Roi David*, un moment méprisés comme trop facilement obtenus, il résolut de mettre un terme à ses audaces. Ainsi s'explique cette relative atténuation des angles et ce recours à la simplicité qui apparaîtront désormais dans ses œuvres, dont certaines — telles *Amphion* (1931) sur un texte de Paul Valéry, *Jeanne d'Arc au bûcher* (1935) et *La Danse des morts* (1938), en collaboration avec Claudel — sont certes d'une haute tenue; mais leur style perd quelque peu de cette verdeur à laquelle leurs aînées nous avaient accoutumés, s'orientant alors vers une conception plus conventionnellement classique, visant par là l'effet

immédiat sur l'auditoire. « Je me suis efforcé d'être accessible à l'homme de la rue tout en intéressant le musicien », disait-il au lendemain de la première de *Jeanne d'Arc*. Fort bien, si l'on n'en vient pas à des concessions trop voyantes comme dans les deux opérettes *Le Roi Pausole* en 1930 et *Les Petites Cardinal* (1937) qui n'ajoutent rien au bagage du compositeur.

Fort heureusement, le nouveau style honeggerien trouvera de plus nobles expressions dans les cinq symphonies s'échelonnant de 1930 à 1950. La *Première*, commandée par S. Koussewitsky pour fêter le cinquantenaire de la « Boston Symphonie Orchestra », présente en son second mouvement un bel exemple de ces constructions symétriques par récurrence : ABC $\overrightarrow{\text{DE}}$ A $\overleftarrow{\text{ED}}$ CBA qu'Honegger affectionnait particulièrement. Autre commande : la *Deuxième Symphonie* pour cordes et trompette *ad libitum* (1941). Cette œuvre sévère hérite d'*Antigone* ses accents tragiques et sa facture très élaborée. Viennent ensuite la *Symphonie liturgique* (1945), évocation des luttes de l'homme contre la barbarie du siècle; puis la quatrième, *Deliciae basilienses* (1946), œuvre de circonstance et enfin la cinquième en 1950, dite *Di tre ré*, ainsi nommée à cause des *ré* de timbale terminant chacun des trois morceaux.

Si l'on sait que pour Honegger « une symphonie est un roman dont les thèmes sont des personnages », on découvre alors qu'il y a bien un peu du romantique chez ce compositeur d'avant-garde. Impression qui ne vient nullement à l'idée s'agissant des pièces de la première période où les *Trois Poèmes de Paul Fort* (1916), *Six Poèmes d'Apollinaire* (1915-1917), *Pâques à New York*, *Trois Chansons de la petite sirène* (1926) sont de petits chefs-d'œuvre, riches d'accents très personnels.

Destin tragique que celui d'Arthur Honegger, cet

homme si vigoureux et enthousiaste en sa jeunesse, sportif, aimant la vie et doué d'un talent percutant, qui malheureusement devait s'éteindre à soixante-trois ans (27 novembre 1955), miné par une longue maladie, et qui, depuis l'injuste accueil fait à *Antigone*, digne de prendre place auprès du *Wozzeck* d'Alban Berg dans la galerie du théâtre lyrique contemporain.

Virgil Thomson (Kansas City, 1896), qui séjourna à Paris jusqu'en 1940, y fut marqué par les idées de Cocteau, de Satie et de certains des « Six ». Sa musique, ne comportant que très peu de dissonances, est tour à tour austère ou cocasse. Sa production extrêmement abondante comprend deux opéras, dont un (entièrement chanté par des Noirs) *Four Saints in three acts* — 1928 — fut écrit en collaboration avec Gertrud Stein; des concertos; des œuvres religieuses. Lui aussi a exploité le folklore.

Vittorio Rieti, compositeur américain d'origine italienne (1898, Alexandrie, Egypte) a, comme Thomson — après avoir travaillé avec Casella et Respighi —, séjourné longtemps à Paris, où il fut en contact avec Diaghilev et les « Six ». Musicien raffiné, d'esprit néoclassique, il a compté parmi les compositeurs importants de sa génération. On lui doit notamment : cinq symphonies, six concertos, des opéras, des ballets, de la musique de chambre.

Georges Gerschwin (1898-1937), compositeur américain d'origine russe par son père. Nanti d'un solide métier, il s'est acquis une réputation mondiale dans la musique légère, le « Jazz symphonique », qui n'est qu'un pastiche du jazz authentique. Œuvres principales : *Rapsody in Blue* (1925); *An American in Paris* (1928), grands succès populaires, et son opéra noir *Porgy and Bess* (1935).

Kurt Weill (1900-1950) : après avoir tâté de la tech-

nique dodécaphonique, il y renonça pour une musique frôlant l'opérette. Son *Opéra de Quat'sous*, d'allure satirique, l'a rendu célèbre, de même que *Naissance et Chute de la Cité de Mahagonny*, deux ouvrages écrits en 1928 d'après Brecht. Persécuté par les nazis, il se réfugia en France, puis aux Etats-Unis. Un vrai musicien, sorte d'Offenbach moderne.

Conrad Beck (Lohn, 1901) : élève de J. Ibert, N. Boulanger, A. Roussel, A. Honegger, ce compositeur suisse a cultivé une polyphonie contrapontique de style néo-classique. Parmi ses œuvres importantes nous relèverons : cinq quatuors à cordes, dont le numéro 3 connut le succès à Paris; six symphonies (1925, 1926, 1927, 1928, 1930, la sixième (1957) intutulée *Aeneas-Sylvius-Symphonie*) ; une *Cantate sur des sonnets de Louise Labé* (1937) qui fit son renom; le miserere *Der Tod zu Basel* (1952), un cycle de mélodies; un ballet : *La Grande Ourse* (1936); trois autres cantates : *La mort d'Œdipe* (1928, R. Morax); *Lyrische Cantate* (1952, R. M. Rilke); et surtout *Die Sonnenfinsterniss*, dont la création eut lieu à Lucerne en 1967, aux Semaines internationales.

Conrad Beck n'est pas un avant-gardiste. Mais il a le sens de la mesure et de la valeur des contrastes, qu'ils soient rythmiques ou mélodiques. Il réalise une curieuse synthèse de l'esprit alémanique et de la sensibilité latine.

Nabokow (Nicolas) : compositeur américain d'origine russe (Ljubtcha, 1903), il travailla avec Busoni au Conservatoire de Berlin. Fixé aux Etats-Unis depuis 1933, il fut surtout, après la seconde guerre mondiale, un organisateur de rencontres internationales orientées vers la musique moderne : Festival du XX^{e} siècle à Paris 1952; Festival Orient-Occident à Tokyo. Ses œuvres se ressentent des diverses influences qu'il a subies au cours de ses nombreuses pérégrinations.

CHAPITRE II

LES NOVATEURS

I. — Béla Bartok (1881-1945)

L'œuvre d'un Bartok, d'un Schönberg, d'un Stravinsky, se détachant nettement du climat sonore traditionnel (même plus ou moins évolué par le biais de la tonalité élargie), ces trois grands noms se profilent dans l'histoire comme de véritables météores, dont l'apparition a profondément modifié l'idée que l'on se faisait auparavant de l'art musical. Ils ne sont d'ailleurs nullement parents par leurs desseins esthétiques, n'ayant en commun qu'un même désir de libération vis-à-vis de la matière sonore traditionnelle. Chacun d'eux s'est ainsi constitué comme un pôle autour duquel gravitent d'autres musiciens, collaborateurs, disciples — parmi lesquels se lève une seconde génération de grands noms — et aussi naturellement maintes figures épigonales.

Né en 1881 dans la petite ville transylvanienne de Nagyszentmiklos, Béla Bartok a subi, durant son existence, diverses influences qui ont très nettement marqué son œuvre. Tout d'abord une volonté à toute épreuve qui eut maintes fois l'occasion de se manifester, dès son jeune âge, et qui fut peut-être la contrepartie d'une santé délicate; une volonté qui alla de pair avec un attachement farouche, quasi viscéral, à sa patrie hongroise, alors opprimée par le pouvoir

despotique des Habsbourg. Le poème symphonique *Kossuth*, écrit en 1903, où l'hymne national autrichien est tourné en dérision, sera le premier témoignage musical de ce sentiment patriotique foncier. Rien encore de caractéristique du futur Bartok dans ce *Kossuth*; pas davantage dans la *Première Suite d'orchestre* de 1905. A cette époque, il n'a aucune idée de la musique de son temps. Les noms mêmes de Debussy, de Schönberg lui sont inconnus. En cette année 1905, eut lieu un événement capital : il fit connaissance avec Paris où tout pour lui fut un enchantement. De retour dans son pays, il s'avise que les chants de paysans, leurs danses qui avaient bercé son enfance pourraient bien être la véritable musique hongroise, de tradition séculaire, alors que les flonflons des tziganes ne seraient que fleurs parasites dénuées de toute authenticité, de toute noblesse. Telle était aussi l'opinion de son jeune ami Zoltan Kodaly. C'est ainsi qu'ils entreprirent de noter systématiquement, à l'aide d'un phonographe à rouleaux, ces mélopées ensevelies dans un oubli d'autant plus profond qu'elles étaient considérées avec mépris par la « bonne société » des villes; phénomène tout semblable à celui qui s'observait en Russie avant que les « Cinq » ne remissent en honneur le folklore slave.

Or, ces chants de paysans, ces danses, dont se souviennent encore les très vieilles gens, vont constituer l'élément fondamental sur lequel Bartok édifiera son œuvre. Non pas qu'il s'en soit tenu aux simples transcriptions, publiées dès 1906 et qui atteindront, un demi-siècle plus tard, le nombre considérable de trente mille, englobant avec la Hongrie, la Roumanie, la Bulgarie, la Slovaquie, étendant même la moisson à la Turquie et aux pays arabes. A la vérité, si Bartok a le sentiment de remonter ainsi aux origines de la musique, il

reconnaîtra bien vite que ces divers folklores ne peuvent être exploités sous une forme savante sans subir de profondes modifications, et que c'est bien plutôt par leur esprit qu'ils peuvent constituer un élément fructueux. C'est alors qu'il en viendra à ce que l'on a appelé le « folklore imaginaire » qui, tout en conservant le parfum de l'autre, est recréé à la mesure et selon les besoins de l'œuvre à faire. Aux danses bulgares, par exemple, le compositeur empruntera surtout les rythmes inégaux :

$$\frac{3}{8}+\frac{2}{8}+\frac{3}{8}, \quad \frac{8}{8}+\frac{5}{8}.$$

En 1907, autre découverte pour Bartok : celle de l'art de Debussy, lequel fera sur lui une profonde impression, au point qu'on en peut relever l'influence dans diverses pièces de piano, particulièrement les *Quatre Nénies* de 1910. Mais bientôt, tout signe extérieur de debussysme disparaîtra, Bartok ne conservant de l'expérience qu'une libération vis-à-vis des conventions d'écriture propres aux classiques et aux romantiques allemands.

Dès 1911, avec l'*Allegro barbaro* pour piano, Bartok est vraiment lui-même, désormais maître de ses moyens parmi lesquels le rythme est un élément majeur; un rythme fortement structuré, dont la rudesse d'allure justifie pleinement le titre de l'œuvre et qui annonce à deux ans de distance, quoique de façon différente, les accents primitifs du *Sacre du printemps*. C'est en effet dans cette pièce, célèbre depuis son exécution première en 1921, que notre auteur inaugure une technique pianistique très particulière, l'une des mains se tenant à plat pendant que l'autre joue à la verticale, ce qui permet au virtuose de faire entendre des plans sonores différenciés par la nuance et l'articulation, l'un mélo-

dique, l'autre confinant à la percussion, et rendus distincts l'un de l'autre par la polytonalité, forme polyphonique devenue monnaie courante pour Bartok depuis les *Quatorze Bagatelles* de 1908; une polytonalité d'ailleurs tout autre que celle employée plus tard par Stravinsky et Milhaud, en ce sens qu'elle ne se contente pas de la superposition majeur-mineur, mais étend la disparité des axes harmoniques aux divers modes du folklore.

Nous ne pouvons entrer ici dans le détail de l'œuvre du maître hongrois. Nous tenterons plutôt d'en cerner les contours. En premier lieu, sur le plan du sytle, rien de l'expressionnisme que nous relèverons chez Schönberg. Toutefois, un goût du mystère angoissant à la Edgar Poe se fait jour dans *Le Château de Barbe-bleue* opéra en un acte (1911), où se retrouvent les accents sauvages, rugueux, déjà mis en relief dans l'*Allegro barbaro*, mais qui vont se colorer, dans ce dialogue entre la nature dominatrice de l'homme et la curiosité intuitive de la femme d'une teinte dramatique dont le plein épanouissement s'effectuera dans *Le Mandarin merveilleux*. Cette pantomime, écrite en 1919, est une des plus belles réussites orchestrales de Bartok, par laquelle s'ouvre une période de maturité, déjà annoncée par le *Deuxième Quatuor à cordes* (1917) et qui se poursuivra jusqu'en 1937 avec les deux *Sonates* piano et violon (1921, 1922), les quatuors III (1927) IV (1928) et V (1934) ainsi que les deux *Concertos* piano et orchestre (1926 et 1931), la *Musique pour cordes, percussion et célesta* (1936), la *Sonate pour deux pianos et percussion* (1938).

Dans toutes ces œuvres se dessine une évolution technique qui se retrouve en raccourci dans les six cahiers du *Mikrokosmos* (1926-1937), ouvrage pédagogique destiné à la formation de ses élèves pianistes

au Conservatoire de Budapest, où il fut professeur de 1907 à 1934. Dans ce recueil de quelque 150 numéros, nous relevons, outre des pièces tonales, d'autres pièces de caractère modal, plus ou moins inspirées de mélopées populaires. Mais (ce qui est significatif de l'évolution de sa pensée) il en est beaucoup d'autres mettant en œuvre les multiples aspects de la polytonalité, les unes s'apparentant à un épiphénomène du tonal, alors que certaines frôlent l'atonalisme, sans toutefois que cette dissolution de la tonalité soit étendue aux rapports architectoniques, lesquels, chez lui, gravitent toujours autour d'un pôle tonal ou modal.

Là est le principal reproche adressé à l'œuvre de Bartok par les tenants d'un dodécaphonisme radical. Il en va tout autrement du public, pour lequel Bartok est le dernier compositeur contemporain qui fût compréhensible. Pour les uns comme pour les autres la plus grande part de son succès est due à la diversité et à la vigueur de ses rythmes. On a bien compris que l'originalité, le génie de Bartok ne résident pas seulement dans un décalque des mélodies populaires, mais plutôt dans une recherche constante d'un « problème à résoudre », ainsi qu'il en sera du reste pour Stravinsky. Son œuvre n'est pas uniquement, selon le vœu formé dès sa jeunesse, un monument élevé à la gloire de la nation hongroise. Elle est aussi celle d'un grand maître de la « musique nouvelle ».

II. — Arnold Schönberg (1874-1951)

A l'encontre de ce que nous avons observé au sujet de Bartok et que nous retrouverons avec Stravinsky, les événements de nature politique n'ont eu que peu d'influence sur la constitution de l'œuvre de Schönberg. D'autre part, nous allons voir qu'à l'image de quelques-

uns de ses contemporains le maître viennois a œuvré sous l'impulsion d'une préoccupation impérieuse d'ordre technique : le renouvellement de la matière sonore. On peut du reste se demander quelles raisons ont incité Schönberg à bouleverser avec une opiniâtreté sans défaillance les fondements établis de l'art musical. La réponse à cette question nous est peut-être donnée par un de ses futurs disciples, Theodor Adorno, qui, dans un ouvrage capital, *Philosophie der neuen Musik* (1958), voit dans la « nouvelle musique » une réaction « contre la dépravation commerciale de l'idiome traditionnel ». Il faut en effet savoir que, durant les premières années du siècle, Schönberg fut amené — à son corps défendant, du fait d'une situation matérielle difficile — à se charger de besognes serviles telles que l'instrumentation de musique plébéienne. On comprend alors qu'il ait conçu la nécessité de se libérer de cet univers de médiocrité en créant un langage complètement différent qui fût en accord avec le caractère foncièrement expressionniste de sa pensée.

Autre point important qui éclaire le processus particulier de constitution de la technique schönbergienne : l'ignorance (ou l'incompréhension) du compositeur à l'égard du système modal; ce qui explique qu'il n'ait jamais été tenté par l'exploitation d'un quelconque folklore. Et ceci le distingue tout à la fois de Bartok et du premier Stravinsky.

Dès ses premières compositions — *Verklärte Nacht* en 1899, les *Gurrelieder* en 1901 —, Schönberg prend pour point de départ le chromatisme inauguré par Wagner dans *Tristan* en 1857. Et nous le verrons, d'une partition à l'autre — le *Quatuor en* ré *mineur* (1905), la *Kammersymphonie* (1906), le *Deuxième Quatuor en* fa *dièse mineur avec voix* (1908), *Erwartung* (1909) —, dégager la polyphonie de ses attaches avec les structures

connues, pour atteindre en 1912 avec *Pierrot lunaire* (21 poèmes pour récitante et petit ensemble instrumental) à la suspension du sentiment tonal et à la quasi-éviction des agrégations sonores classées par la tradition.

On peut imaginer ce que fut l'accueil du public : une incompréhension totale pour le moins; et souvent une hostilité allant jusqu'à la bagarre, le 31 mars 1913 par exemple, lors de l'audition d'œuvres récentes du maître et de ses disciples. Le souci d'objectivité nous commande pourtant de dire que Schönberg connut aussi des succès. Tout d'abord en tant que pédagogue. Dès 1903 ses cours de composition aux écoles d'Eugénie Schwarzwald soulèvent l'enthousiasme de la génération d'avant-garde. C'est alors qu'Alban Berg, Anton Webern, Egon Wellesz et Erwin Stein deviennent ses élèves et se font ses ardents défenseurs.

1912 : si la première du *Pierrot lunaire* à Berlin déclenche un nouveau scandale, l'œuvre sera mieux accueillie sous la direction d'Hermann Scherchen au cours d'une tournée en Allemagne, à Prague et à Vienne. Et en février 1913 la création des *Gurrelieder* dans cette dernière ville est un triomphe. Ainsi s'affirme peu à peu la notoriété du novateur dont les œuvres sont jouées à Londres, Amsterdam, Saint-Pétersbourg. Cette période d'activité qui s'étend jusqu'en 1915 apparaît avec le recul comme l'une des plus fécondes de sa production. Elle sera suivie de huit années de médiatation silencieuse employées à la recherche d'une méthode destinée à pallier ce qui, dans l'esprit de Schönberg, lui semble un état anarchique de la musique dodécaphonique. Cette méthode sera concrétisée par le principe de la *Série* et de ses développements, se substituant à celui de la gamme diatonique.

Une série consiste en un ordre (déterminé à l'avance pour chaque composition) de l'ensemble des douze sons chromatiques, en vue de détruire, entre ces sons, tout rapport se rattachant aux fonctions tonales (tonique, dominante, sous-dominante). Schönberg précise que dans une série dodécaphonique « tous les sons sont égaux entre eux ». On constate que cet « ordre sériel » rompt nécessairement avec la progression continue de la gamme chromatique, en laquelle transparaissent inéluctablement les fonctions diatoniques en provenance de l'alternance de tons et de demi-tons, les sons intercalaires faisant figure de satellites (« notes de passage » ou « altérations »).

En fait, le mécanisme interne de la série n'a jamais été dégagé par Schönberg, qui en est resté aux formes primitives du système, selon lequel une série comprend quatre figures (ou modes) de base, la *Récurrence* n'étant rien d'autre que l'*Original* lu de droite à gauche (ex. 1). Les figures de ces quatre modes pourront être employées soit en succession mélodique (ex. 2), soit en superposition simultanée.

Schönberg s'est contenté de décréter, au sujet de l'emploi d'une série, que celle-ci ou ses modes doivent se dérouler entièrement dans leur ordre respectif avant qu'un de leurs sons constitutifs soit entendu de nouveau. C'est la règle du « non-retour », dont Schönberg lui-même s'est écarté à maintes reprises, cherchant alors à justifier ces « retours prohibés » au moyen d'astuces de raisonnement. La vérité est que, lors de l'application du système à l'écriture d'un morceau de musique, les formes sérielles sont soumises à un processus de maniement dicté par les nécessités, les impératifs de la composition.

En somme, si l'on veut donner au profane l'idée de ce que sont une série et ses modes, nous dirons que ces

Ex. 1, Original

Renversement de l'Original

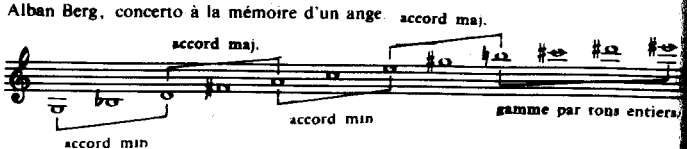
Récurrence de l'Original

Renversement de la récurrence

Ex. 2, démonstration personnelle de l'application du syst. sériel
forme mélodique

Ex. 3

Alban Berg, concerto à la mémoire d'un ange



éléments sont assimilables à la « donne » d'une partie de cartes; étant bien entendu que ces cartes ne sont pas les douze sons — car un son isolé n'est rien par lui-même, à moins d'être animé par le rythme — mais des structures intervalliques, des groupes de deux, trois ou quatre sons, utilisés par le compositeur mettant en œuvre certains procédés techniques (autrement dit certaines possibilités du jeu). La composition d'une musique par la méthode sérielle se fonde sur le principe de la variation, prenant pour matériau les quatre formes de la série, dont les ressources se trouvent ainsi élargies. Le développement de la composition s'effectue généralement par l'épuisement des meilleures combinaisons possibles.

A ces données mélodiques et polyphoniques, Schönberg a ajouté une innovation en matière d'orchestration : la *Klangfarbenmelodie* (mélodie de timbres). Dans le troisième volet de ses *Cinq Pièces pour orchestre* op. 16 (1909), il obtient d'après ce principe un effet très particulier par le moyen de deux agrégations (atonales) qui, en changeant continuellement de couleur orchestrale, constituent par leur répétition variée de la sorte l'unique matière du morceau, lequel s'intitule *Matin de printemps au bord d'un lac.* La musique traduit en effet, par cette « mélodie de timbres », le miroitement de la lumière dans l'eau. Effet impressionniste au premier chef !

Il est certain que la méthode sérielle a souvent revêtu, chez Schönberg, un aspect mécanique déterminant dans l'écriture une sorte de raideur, sans pour autant dissiper tout arbitraire en ce qui concerne l' « effet sonore » des structures polyphoniques. Autre observation, et d'importance : Schönberg a éprouvé le besoin de « vérifier » le bien-fondé de sa méthode en l'adaptant à des formes éprouvées : premier mouve-

ment de sonate, rondo, sérénade, voire des formes de danse : valse, gavotte, etc. Il en résulte une impression d'académisme mêlée à un sentiment de distorsion entre le matériau nouveau et les structures formelles anciennes. Tel est le cas de la *Suite* pour piano op. 25 (1924), dont les six mouvements ont pour titres : *Prélude*, *Gavotte*, *Musette*, *Intermezzo*, *Menuet* et *Gigue*.

1930 : l'horizon politique s'assombrit et les forces de régression se manifestent en pays germaniques sur le plan musical. Schönberg est licencié le 30 mai 1933 de son poste de professeur à la Preussische Akademie der Künste. Devenu célèbre, il est contraint de s'exiler, non sans avoir auparavant écrit les deux premiers actes de son opéra *Moïse et Aron*. Puis, après un séjour en France, il émigre aux Etats-Unis. Tout d'abord nommé professeur au Conservatoire Melkin, il ne peut supporter la fatigue d'incessants voyages entre New York et Boston. Sa santé devenue chancelante l'amène à chercher en Californie un climat plus clément. Il y travaillera en sa villa de Brentwood jusqu'à sa mort, en 1951.

Parmi les productions de ces dix-huit dernières années nous relevons le *Concerto pour violon* (1947), *Kol Nidre* (1942), l'*Ode to Napoleon Buonaparte* (1947), *Un survivant de Varsovie* (1950). Ces deux partitions sont le reflet direct des événements tragiques de la seconde guerre mondiale. L'*Ode*, écrite d'après le poème de Byron, est une diatribe acerbe à l'adresse de la doctrine hitlérienne. D'un caractère dramatique intense, mis en relief par l'emploi de la voix, parlée et chantée (un récitant dans l'*Ode*, un chœur d'hommes dialoguant avec l'orchestre dans le *Survivant*), l'une et l'autre partitions couronnent par deux cris d'horreur d'un expressionnisme exacerbé l'œuvre du maître vien-

nois. Les *Moderner Psalmen* en effet demeureront inachevés.

L'analyse des œuvres de la dernière période révèle que Schönberg a peu à peu abandonné non seulement la stricte méthode sérielle, mais encore le parti pris d'un atonalisme total étendu à l'architecture. Dans l'*Ode à Napoléon* par exemple, ainsi que dans la *Suite* pour orchestre à cordes (1934), on observe la réapparition de certaines fonctions tonales. Doit-on imputer ce fléchissement dans la volonté de novation à un désaveu de la doctrine sérielle, à un environnement intellectuel peu propice aux nouveautés ou à une fatigue physiologique? Les deux dernières hypothèses semblent probables. C'est un fait que les œuvres de Schönberg ne furent guère jouées de son vivant aux Etats-Unis. D'autre part, depuis la période de la seconde guerre mondiale, sa santé n'a cessé de décliner. En 1946, une crise cardiaque faillit l'emporter et le laissa à moitié aveugle. Quant à la premièr hypothèse touchant un doute vis-à-vis de l'efficacité de la méthode ce doute s'est révélé injustifié, puisque des compositeurs d'une autre génération ont pu donner à cette doctrine de nouveaux développements. Il faut d'ailleurs noter que la technique dodécaphonique nécessitant, pour chaque remise en chantier, un nouvel effort d'imagination, n'assure nullement l'aisance dans la création.

III. — Igor Stravinsky (1882-1971)

« Stravinsky, ce grand soleil qui nous aveugle tous! » Par cette apostrophe, Francis Poulenc reflétait l'extraordinaire puissance de rayonnement de l'auteur de *Petrouchka* dont la gloire, durant près de trente ans en Europe et ailleurs, surpassa celle de tous les autres

grands novateurs du siècle, éclipsant même, pour un temps, celle de Claude Debussy.

De même qu'Arnold Schönberg et Alban Berg, Igor Stravinsky fut un autodidacte. De 1903 à 1908 il prit les conseils de Rimsky Korsakov. Sa destinée se dessina à partir de sa rencontre avec Serge de Diaghilev, dont le flair infaillible avait pressenti, à l'audition de *Feu d'artifice* en 1908, le génie du jeune Igor. Depuis 1909, les Ballets russes, dont Diaghilev fut l'animateur, faisaient courir tout Paris. Et c'est dans ce cadre prestigieux que le nom de Stravinsky, auteur de *L'Oiseau de feu*, paraît pour la première fois en 1910, retenant aussitôt l'attention du monde musical parisien. L'année suivante, avec *Petrouchka*, c'est la gloire; et, en 1913, la représentation du *Sacre du printemps*, objet d'un mémorable scandale, va conférer au jeune maître l'auréole du « révolutionnaire ».

Pas plus que les précédentes partitions dont nous avons parlé, *Le Sacre* n'élimine les impératifs fondamentaux de la tonalité. Il se contente d'en étendre les pouvoirs. Et sous ce rapport Schönberg paraissait avoir déjà franchi le pas de manière plus décisive, notamment avec *Pierrot lunaire*. Toutefois, on ne doit pas perdre de vue cette cantate pour chœur et orchestre, *Zwesdoliki, Roi des étoiles* où nous voyons Stravinsky pousser, dès 1911, ses recherches dans la voie de l'atonalisme, expérience qu'il renouvellera en 1912 avec *Tsaraiuki*, troisième volet du triptyque *Poésies de la lyrique japonaise*. Preuve que l'idée d'une évasion hors du cercle tonal était dans l'air. *Le Sacre* apparaît ainsi, sous l'angle de vue de son auteur, comme une renonciation à l'atonalisme, décision à laquelle le succès remporté par le *Pierrot* (1912) ne fut peut-être pas étranger. A tout prix il fallait se distinguer d'un rival dont on voyait dans l'ombre

s'affirmer l'importance. La carrière fulgurante de Stravinsky fut interrompue par le premier conflit mondial, tout au moins en ce qui concerne les manifestations publiques, car le musicien, retiré en Suisse, y poursuivra son activité de compositeur.

Ainsi naîtront successivement : *Trois Pièces pour quatuor à cordes* et les *Pribaoutki* en 1914, *Les Noces* (1914-1918), *Les Berceuses du chat* (1915), *Renard* (1916-1917), *Rag-time* et *L'Histoire du soldat* en 1918. Nous pouvons alors observer que la majeure partie de ces œuvres — tout comme les trois ballets — se fondent sur une exploitation du folklore slave; démarche parente de celle de Bartok, bien qu'elle s'en distinguât quant aux moyens d'exécution, que Stravinsky sut marquer du sceau de sa puissante personnalité. Le génie de Stravinsky devait d'ailleurs s'affirmer en d'autres œuvres de la même époque, pourtant dégagées de toute origine folklorique. Ainsi le *Quatuor à cordes* est une nouvelle incursion dans l'univers atonal. Quant au *Rag-time* et à *L'Histoire du soldat*, ils semblent marquer une désaffection de Stravinsky à l'égard de la Russie, à la suite du choc psychologique provoqué par la révolution de 1917.

Après l'armistice, Stravinsky s'établit à Paris, où l'on respire une atmosphère sensiblement différente de celle de la « belle époque ». Quatre années de privations, d'angoisses, de souffrances, de deuils vont avoir pour contrepartie une véritable ruée vers toutes sortes de divertissements superficiels; et le moins qu'on puisse dire est qu'en ces « années folles » l'heure n'est plus guère à l'austérité. Par ailleurs, du fait des suites de la guerre dans les autres pays d'Europe, Paris est devenu le centre de l'activité artistique. Diaghilev, toujours à l'affût de la conjoncture, a très bien saisi ce changement de climat; et c'est un ouvrage léger,

empreint d'une bonne humeur tout italienne, qu'il commandera à Stravinsky. Tel sera en 1919 le ballet *Pulcinella*, bâti sur des thèmes de Pergolèse (ou soi-disant tels), cet auteur de *La Servante maîtresse* qui, au XVIII[e] siècle, déclencha à Paris la « querelle des Bouffons ». Surprise et ravissement pour les uns, déception pour d'autres, tel fut l'accueil du public et de la critique à cette farce musicale qui tournait délibérément le dos aux œuvres antérieures du maître russe. *Pulcinella* en effet ne se contentait pas de troquer le folklore slave contre des thèmes du XVIII[e] siècle italien, mais s'efforçait bel et bien de restituer le style léger de cette époque.

Volte-face radicale du compositeur, revenant ainsi aux conventions que ses premières œuvres avaient contribué à rejeter dans l'oubli. Je veux parler non seulement de la façon, toute classique, de dérouler les mélodies, avec leurs cadences, mais aussi d'un retour à un climat tonal nettement affirmé. Que penser de tout cela ? N'y aurait-il pas, dans cette démarche insolite, quelque pointe de malice, assez comparable à l'ironie picturale de Picasso, dont le musicien avait fait récemment la connaissance et qui avait accepté avec empressement de travailler avec lui à l'œuvre nouvelle ? Peut-être aussi *Pulcinella* serait-il, par son orientation néo-classique, une affirmation d'indépendance vis-à-vis des entreprises d'un rival redouté. Quoi qu'il en fût, la nouvelle partition amorcera un tournant dans la manière de Stravinsky. Sans doute verrons-nous encore dans le *Concertino pour quatuor à cordes* (1920) un reflet du ménétrier de village brossé dans *L'Histoire du soldat*; et dans les *Symphonies pour instruments à vent* (1920), cette icône sonore à la mémoire de Claude Debussy, nous retrouvons un certain sentiment mystique, quasi hiératique, exprimé pour la première fois

dans une mélodie sur un poème de Verlaine *Un grand sommeil noir*. Œuvre austère, mais d'une grande noblesse, la partition des *Symphonies* dont les derniers accords ont bien quelque chose de la « danse sacrale » sera en 1921 comme un adieu du maître russe à sa première manière.

La composition de *Mavra*, opéra bouffe tiré d'une nouvelle de Pouchkine, constituera, en même temps qu'une réserve vis-à-vis de l'art des « Cinq », un effort de création d'un nouveau style bannissant un « russisme » marqué du sceau national pour viser à l'universel. Afin de réaliser ce dessein, Stravinsky résolut de prendre pour modèles des œuvres de maîtres du passé : Bach, Händel à la suite de Pergolèse. Ainsi aurons-nous, outre l'*Octuor* de 1923 et le *Concerto pour piano et orchestre d'harmonie* de 1924, la *Sérénade* en 1925 et en 1927 l'opéra-oratorio *Œdipus Rex*, où les formes conventionnelles du genre semblent à la fois stylisées et ridiculisées, le librettiste Jean Cocteau ayant imaginé de faire voisiner les personnages antiques, présentés sous un aspect statufié, avec un récitant en habit noir. Cette parodie de classicisme ne fut que peu appréciée, malgré la haute tenue de la partition.

C'est que, depuis le *Pulcinella* de 1919, les temps ont marché. De toutes parts la musique contemporaine afflue, à Paris bien sûr, mais aussi à Berlin, car c'est au Staats Oper qu'*Œdipus Rex* vit le jour à la scène. En France, ce sont maintenant Bartok, Hindemith, Alban Berg, Schönberg qui s'épanouissent aux côtés de leurs aînés : un Ravel, un Richard Strauss. Et si la voix de Stravinsky, s'élevant en cette compétition internationale, suscite toujours la curiosité, cette voix n'est plus la seule; et surtout, pour les admirateurs des grands chefs-d'œuvre de la période russe, elle n'est plus semblable à elle-même. La parution de *Noces* en 1923

avait ravivé les espoirs d'un retour de Stravinsky à sa première manière. C'était là un mirage dû à une erreur de perspective, la partition ayant été terminée dans le refuge vaudois dès 1918. En 1930, la *Symphonie de psaumes* exhalera encore, au travers de mélodies *modales*, le souvenir nostalgique du pays natal. Mais le pli est pris désormais. Le maître est appelé dans toute l'Europe et bientôt dans les deux Amériques à jouer ses concertos, à diriger ses partitions; il signe autographes sur autographes; il est l'homme à la mode, le maître universel faisant partout salles combles. En 1939 il est invité par l'Université de Harvard à faire un cours de poétique musicale. La seconde guerre mondiale se déchaîne pendant qu'il se trouve outre-Atlantique, où il décide alors de se fixer définitivement.

Proche de Hollywood, la villa occupée par Stravinsky ne se situait guère à plus de 15 kilomètres de Brentwood Park, non loin de Los Angeles où s'est réfugié Schönberg. Malgré leur commun destin d'exilés, jamais les deux musiciens n'ont cherché à se rencontrer. Il est vrai que le climat d'antipathie réciproque, soigneusement entretenu par leurs partisans respectifs, n'était guère favorable à de quelconques relations de voisinage entre ces deux éminentes personnalités, universellement reconnues, dorénavant, comme les deux pôles de la musique contemporaine.

Depuis que Stravinsky avait opté pour un néo-classicisme à bases tonales, il avait perdu toute curiosité pour les recherches d'un autre climat sonore. S'intéresser aux méthodes de son rival lui eût paru une défaite vis-à-vis de lui-même, l'aveu d'avoir pris une voie de traverse. Le 13 juillet 1951, Arnold Schönberg s'éteignait à Brentwood Park, alors que Stravinsky achevait son *Rake's Progress*, opéra qui ne

laissait en rien prévoir que l'année suivante, en 1952, apparaîtraient dans la « Gigue » du *Septuor* des éléments de construction qui, sans constituer une « série dodécaphonique », n'en sont pas moins étrangers au principe traditionnel de la gamme. En 1954, les structures sérielles se font plus précises dans *In Memoriam Dylan Thomas*. S'agissait-il de « gages » accordés au rival défunt? Nous savons maintenant que cette conversion retentissante s'est effectuée à la suite d'auditions répétées d'un enregistrement du *Quatuor op. 22* de Webern, œuvre en laquelle il reconnut sans doute la possibilité, pour le nouveau langage, de repousser tout romantisme, tout expressionnisme. Pourtant, il convient de se garder d'une confusion qui conférerait à la conversion de Stravinsky un sens qu'elle n'a pas. Il ne s'agit nullement pour lui d'adopter la série en vue de la réalisation d'un climat atonal, mais plutôt d'adapter la méthode sérielle aux principes de la tonalité. C'est du moins ce qui ressort des œuvres suivantes : le *Canticum ad honorem Sancti Marci Nominis* (1956), le ballet *Agon* (1957), *Threni id est lamentationes Jeremiae Prophetae* (1958) et toutes les partitions qui vont se succéder jusqu'en 1966, année qui vit naître les deux dernières œuvres originales du maître : *Requiem Canticles* et une pièce pour chant et piano : *The Owl and the Pussy-Cat*. Stravinsky lui-même n'a-t-il pas déclaré : « Les intervalles de mes séries sont attirés par la tonalité. »

Ainsi, les jeux sont faits; et Stravinsky, emporté par une crise cardiaque le 6 avril 1971, s'établit définitivement dans l'histoire, face au créateur de l'atonalisme, comme le pôle opposé, lié, au tonal, de la musique contemporaine.

IV. — Alban Berg (1885-1935)

Né à Vienne en 1885, par conséquent de onze an le cadet de Schönberg, Alban Berg est issu d'un famille bourgeoise aisée. Il n'eut donc pas, comm Schönberg, à souffrir de la gêne matérielle et ne fu contraint à aucune besogne servile. Heureux en ménage, sa femme, la cantatrice Hélène Nahovski, lu fut souvent d'un excellent conseil pour l'élaboration de ses œuvres. Toutefois, cette existence paisible fu troublée par une santé délicate.

Quoi qu'il en soit, on chercherait vainement dans les circonstances extérieures de sa vie les sources du caractère essentiellement dramatique de son art, lequel, en fait, semble bien être une disposition foncière de son esprit. Ne fut-il pas à dix-huit ans amené au bord du suicide à la suite d'un échec scolaire conjugué avec une déception amoureuse? Alban Berg apparaît ainsi comme un hypersensible. Comme tel, il ne pouvait qu'être particulièrement perméable aux manifestations de l'expressionnisme littéraire et pictural dérivé du romantisme qui se développa au début du siècle dans les pays germaniques, et avec lequel, très tôt, il s'est trouvé en contact. De 1904 à 1910 en effet, il fut élève de Schönberg. Or celui-ci, nous le savons, s'était remis à la peinture vers 1907. Berg a sans aucun doute connu l'œuvre plastique de son maître (qui d'ailleurs fit son portrait) et où l'on relève des visions fantastiques très inspirées de Kubin, membre avec Kandinsky et Paul Klee du mouvement d'avant-garde *Le Cavalier bleu.* C'est également en 1907 que le jeune musicien asssista, six fois de suite, aux représentations viennoises de la *Salome* de R. Strauss. Autant de circonstances éminemment propices au développement de ses inclinations innées pour le drame et l'exal-

tation d'un sensualisme exacerbé. D'autre part, on remarque, dès ses premières œuvres, un sens aigu de la forme qui vient équilibrer ce que cet expressionnisme eût pu avoir de désordonné. La conjugaison de ces deux forces contraires déterminera les caractéristiques propres au style d'Alban Berg, qui vont s'affirmant de 1907 à 1914 avec la *Sonate pour piano*, encore liée à la tonalité, les *Cartes postales* de Peter Altenberg, les *Six Pièces pour grand orchestre* op. 6, pour aboutir, de 1917 à 1926, aux trois grands chefs-d'œuvre : *Wozzeck* (1917-1922), le *Concerto de chambre* (1923-1925), la *Suite lyrique* (1926).

Le livret de *Wozzeck*, dû au compositeur lui-même, est une concentration en 15 scènes des 25 laissées par Büchner à la postérité. Le personnage principal est un soldat un peu simple d'esprit qui se laisse abuser par son entourage. Sa maîtresse Marie le trompe avec son capitaine. Finalement, poussé à bout par les turpitudes dont il est l'objet, il tue Marie et se suicide. Leur petit enfant, incapable de comprendre le drame, poursuit ses jeux dans l'indifférence.

C'est dans cet opéra que nous trouvons l'exemple le plus frappant des préoccupations architectoniques et formelles du compositeur en étroite liaison avec les éléments de la dramaturgie. *Premier acte :* exposition des rapports de Wozzeck avec les autres personnages du drame par le moyen du « morceau de caractère » : Suite, Rhapsodie, Marche militaire, Berceuse, Passacaille, Rondo. *Deuxième acte :* développement des événements en une symphonie en cinq mouvements. *Troisième acte :* dénouement tragique en une série d' « inventions » : *a)* sur un thème, *b)* sur un son (qui finit par envahir tout l'orchestre en un unisson hallucinant), *c)* sur un rythme, *d)* sur un accord (aboutissant, lors de la noyade de Wozzeck, à un

extraordinaire effet d'engloutissement sonore), *e)* invention sur un mouvement de durées égales, traduction saisissante de l'indifférence de l'enfant.

Tout cela est d'une ingéniosité magistrale, mettant en œuvre un langage le plus souvent dodécaphonique, mais non sériel et qui ne dédaigne pas d'introduire un interlude tonal en accord avec l'action dramatique.

Le *Kammerkonzert* (1923-1925) est presque un opéra de concert mettant en scène des « personnages instrumentaux » construits sur les noms des trois amis viennois. La composition instrumentale est originale : piano et ensemble à vent pour le premier mouvement; violon et ensemble à vent pour le second; le troisième mouvement réunissant les trois éléments. Les procédés de variation thématique par renversement et rétrogradation de l'original préludent à l'emploi de ces formes dans un cadre sériel qui sera réalisé dans la *Suite lyrique* (1925-1926) pour quatuor (où les ressources des cordes, entre parenthèses, sont poussées à une limite inconnue auparavant). Il s'agit encore d'une œuvre d'essence dramatique, extériorisant les agitations émotionnelles du compositeur, ainsi qu'il ressort des titres : « Allegro giovale », « Andante amoroso », « Allegro misterioso », « Adagio appassionato », « Presto delirando », « Largo desolato ». Et c'est en même temps un nouvel exemple de construction élaborée. Très curieusement, la première partie emploie — pour la première fois — la technique sérielle, alors que la seconde partie est écrite dans un système dodécaphonique libre. A la suite de cette œuvre, le compositeur va, sur le plan technique, entrer dans une période de repentirs. En 1929, la cantate *Der Wein (Le Vin)* pour soprano et orchestre, écrite sur des poèmes de Baudelaire, est un premier essai de

conception — pour le moins curieuse — sera pleinement réalisée dans le *Concerto de violon*, dédié « à la mémoire d'un ange » (Manon Gropius, mort à l'âge de dix-sept ans) (voir ex. 3, p. 34).

Quatre accords parfaits alternativement mineurs et majeurs s'enchaînant par quintes et suivis d'un tétracorde par tons entiers. Inutile de préciser que ce découpage des douze sons en incises d'accords parfaits est absolument hétérodoxe. On peut présumer que ce dispositif a été motivé par des citations de chants populaires dans le second mouvement, ainsi que du choral de J. S. Bach « es ist genug » dans le quatrième. La partition oscille entre *sol* mineur et *si* bémol majeur en un climat de tonalité vague. Il en résulte un retour à l'alternance consonance-dissonance que le dodécaphonisme avait banni de sa dialectique. L'œuvre n'en est pas moins très attachante et fort belle de proportions. Mais, sur le plan technique, une question se pose : après ce retour à la tonalité, quelle est l'utilité de la série?

Un an avant la composition de la cantate *Le Vin*, Berg avait mis en chantier un second opéra sur un livret de Wedekind — très inférieur à celui de Büchner — ayant pour titre *Lulu*. Dans cet ouvrage le style expressionniste atteint par moments de fâcheuses vulgarités, en accord il est vrai avec le personnage central, une femme-vampire plutôt méprisable, dont le portrait ainsi que ceux de ses partenaires sont poussés jusqu'à la caricature, dans l'esprit d'une étude de mœurs d'assez mauvais goût. La partition est tissée autour de la série représentative de Lulu et des séries dérivées, liées aux autres personnages. Les nécessités de l'action amènent l'insertion, dans la trame de la partition, de musiques de scène telles que tango, valse anglaise et autres danses à la mode, qui sont comme

traitement de la tonalité par la méthode sérielle. Cette autant de clichés visant à de violents effets de contrastes d'où résulte un anachronisme stylistique comparable aux « papiers collés » de Picasso. Musicalement parlant, l'effet de ce procédé est, dans *Lulu* (1), beaucoup moins heureux que dans *Wozzeck*. Il est d'ailleurs difficile de porter un jugement d'ensemble sur cette partition que le compositeur ne peut terminer. En 1935, à cinquante ans, il devait succomber à une septicémie généralisée sur l'origine de laquelle les biographes ne sont pas d'accord.

Aux côtés de Schönberg, Alban Berg est une très grande figure de la « nouvelle musique ». Son *Wozzeck* constitue dans le domaine du théâtre lyrique, l'événement le plus important depuis *Pelléas*. Or *Wozzeck* n'étant pas sériel, on peut s'interroger sur l'efficacité de cette technique.

Quant à la portée de Berg sur le public, on peut dire que si *Wozzeck* obtint, dès 1925 lors de sa représentation au Staatsoper de Berlin sous la direction de Erich Kleiber, un indéniable succès qui ne fit que s'affirmer par la suite en Allemagne, l'œuvre d'Alban Berg n'en demeura pas moins peu connue dans les pays latins jusqu'au lendemain de la seconde guerre mondiale. Sur le plan de l'histoire, son expressionnisme la rattacherait plutôt au passé romantique qu'à une projection vers l'avenir.

(1) Lulu, opéra d'Alban Berg, livret adapté par Berg de Erdgeist et Die Büchse der Pandore de Wedekind, Création dans la version inachevée en deux actes à Zurich, le 2 juin 1937 ; à Paris, au Théâtre des Nations en 1960.

Troisième acte complété par le compositeur autrichien Friedrich Cerha (né en 1926).

Audition de cette nouvelle version à l'Opéra de Paris en 1979, sous la direction de Pierre Boulez (information fournie par Mme Marcelle Benoit, collaboratrice de M. Norbert Dufourcq).

V. — Anton Webern (1883-1945)

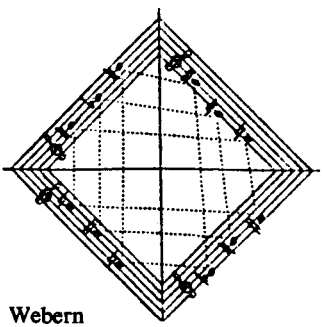
Si l'on considère l'étroite amitié qui liait les trois maîtres viennois, on n'est pas peu surpris de constater que la personnalité de Webern tranche de notable façon avec celles de Schönberg et de Berg. Né en 1883, Anton Webern, fils de fonctionnaires, termina ses études par une thèse de musicologie. Premier élève de Schönberg, de 1904 à 1908, il débute ensuite dans une carrière de chef d'orchestre de théâtre, qui l'amènera parfois à diriger de médiocres opérettes, mais qui lui permettra, conjointement avec celle de pédagogue qu'il entreprendra plus tard, d'assurer tant bien que mal sa subsistance. Il mènera une vie modeste, retirée, effacée pourrait-on dire, et qui se fit même misérable durant ses dix dernières années, lorsque, sous la pression des autorités nazies, il perdit peu à peu tous ses emplois.

Il n'est peut-être pas d'exemple plus frappant d'un art né, hors de toute contingence, de la recherche d'une vérité intérieure et dont les caractéristiques se sont affirmées dès les premières œuvres. Si la *Passacaille* opus 1 et le chœur *a cappella* qui lui fait suite *Entflieht auf leichten Kähnen* trahissent l'influence de Mahler, celle-ci s'estompe déjà dans les opus 3 et 4 (1907-1909). Or, il s'agit de Lieder composés sur des poèmes de Stefan Georg ; et nous verrons que chaque pas en avant effectué par Webern vers la conquête de son idéal musical sera tributaire d'une œuvre vocale ; et que l'ensemble de sa production sera constitué pour plus d'une moitié par des Lieder ou des cantates. Si bien qu'il semble que le musicien se soit édifié, en marge des vicissitudes de la vie quotidienne, un univers spirituel particulier, fait de poésie et de sonorités.

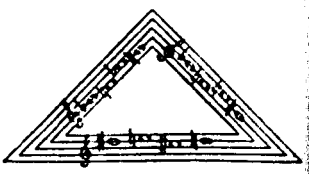
Art intime, se situant tout à l'opposé de l'expres-

sionnisme cultivé par ses deux amis et où l'on découvre quelque parenté avec celui de Debussy, tant par le raffinement de l'expression que par la recherche de formes nouvelles rompant délibérément avec les schèmes classiques et romantiques. Dès l'opus 4, s'effectue la libération hors des structures tonales et, de 1910 à 1914, le compositeur marquera sa prédilection pour des pièces d'allure elliptique d'une brièveté extraordinaire, rappelant la concision exemplaire des haïkaï japonais. Ce sont les *Six Bagatelles pour quatuor à cordes* op. 5, les *Cinq Pièces pour orchestre de chambre* op. 10, les *Trois Pièces pour violoncelle* op. 11. De 1914 à 1927, Webern n'écrira que des Lieder, les uns avec piano, d'autres avec petit ensemble instrumental (opus de 13 à 19).

Art subtil, rejetant toute agressivité bien que la polyphonie soit atonale et construite, à partir de l'opus 17, d'après les principes du sérialisme, inventé depuis peu par Schönberg. Nulle solution de continuité du reste du fait de l'adoption de cette technique nouvelle, dans le style propre à Webern. C'est que lui-même avait déjà pressenti (peut-être même avant Schönberg) l'esprit de cette méthode d'écriture, qui lui apportera la possibilité d'édifier des compositions de vastes proportions.



Webern op. 24



Webern op. 28

Ces exemples sont extraits de l'ouvrage de P. Boulez : *Penser la musique aujourd'hui.*

Le *Concerto pour neuf instruments* est une œuvre parfaite (op. 24) où l'idée sérielle trouve sa plus totale justification, de même que dans trois grands chefs-d'œuvre : les *Variations pour piano* op. 27 (1936), le *Quatuor à cordes* op. 28 (1938) et les *Variations pour orchestre* op. 30 (1940). Trois autres œuvres maîtresses où l'auteur introduit le chœur témoignent d'une acquisition nouvelle : la musique ne prend plus appui sur la forme du texte poétique, mais, tout au contraire, organise sa propre forme autour de lui de façon indépendante. Il s'agit de l'op. 26, *Das Augenlicht* (1935), de l'op. 29 *Première Cantate* (1939) et de la *Deuxième Cantate* op. 31 (1943), trois partitions écrites sur des poèmes d'Hildegard Jones. Arrêtons-nous un instant sur cet op. 31, ultime témoignage de la pensée musicale de Webern. « Œuvre riche d'avenir », écrit P. Boulez, en ce sens qu'elle bouscule profondément la conception précédemment admise de la polyphonie. Sans entrer dans des détails techniques fort complexes, nous dirons simplement ceci : que l'on ait en vue les deux notions complémentaires de « dimension » verticale et horizontale, jusqu'alors constitutives de l'espace sonore, ou de celles qui en sont le corollaire, les « voix », les « parties » instrumentales, ou encore l'idée de contrepoint (dont les éléments étaient autrefois contrôlés par des « harmonies verticales »), tout cela et d'autres choses encore sont remis en question. C'est dire tout l'apport — considérable — d'Anton Webern à la « nouvelle musique ». Alors que, dans l'ordre du style, Schönberg et Berg sont encore, par leur expressionnisme, les héritiers du XIX^e siècle romantique, Webern regarde résolument vers de nouveaux horizons, assez proches de ceux ouverts par Debussy. Novateur au plus haut degré, tout comme le maître de *Pelléas*, Webern est tombé, à soixante-deux ans, le 15 septembre 1945,

victime de la tragique méprise d'une sentinelle américaine. Au milieu du cataclysme de cette époque effroyable, sa mort est passée totalement inaperçue. Mais son génie, soudainement révélé dans les premières années qui ont suivi l'effondrement du III[e] Reich, est devenu le phare des nouvelles générations.

VI. — Edgar Varèse (1883-1965)

Voici maintenant un musicien à qui l'on ne saurait dénier le titre de novateur; car, bien que se situant en marge du courant dodécaphonique et sériel, il a, lui aussi, réalisé un climat sonore inconnu avant lui. J'ai nommé Edgar Varèse, compositeur américain d'origine française, né à Paris en 1883 (et non en 1885, comme on l'a cru sur la foi de son livret militaire).

Nous passerons rapidement sur les trente-deux premières années de sa vie; sur son enfance qu'il vécut près de son grand-père bourguignon dans un petit village proche de Tournus; sur ses études à Paris, à la Schola, auprès d'Albert Roussel, et chez Widor au Conservatoire. Nous savons d'ailleurs qu'en 1907 il était un brillant fuguiste et qu'il composa ensuite des partitions dont il ne reste rien.

Sa première œuvre connue a pour tite *Amériques*, qu'il écrivit à New York de 1918 à 1921, grâce à l'aide matérielle de deux mécènes anonymes. Depuis son arrivée aux Etats-Unis en 1915, après un an de front et une réforme pour grave maladie, Varèse s'était fait connaître comme chef d'orchestre. Après la première audition d'*Amériques* en 1926, certains auditeurs avaient cru voir en cette musique l'évocation du bruit des villes. Première confusion car, pour l'auteur, le titre *Amériques* était un symbole des découvertes, « des nouveaux mondes sur la terre, dans le ciel ou

dans l'esprit des hommes ». Rien donc de descriptif, mais traduction d'un état d'âme. Bien que cette œuvre, écrite pour un orchestre gigantesque, traduise la hantise du *Sacre*, elle est pourtant très neuve. Sa polyphonie, quoique fondée sur le système des réitérations stravinskyennes, est néanmoins très personnelle avec ses grands contrastes dynamiques, ses constructions en pyramides sonores renouvelant le concept de « mélodie » et, enfin, l'emploi particulier de la percussion.

Ce fut avec *Hyperprism* (1922-1923) qu'éclata en mars 1923 à New York le premier scandale public, suivi, en novembre et décembre 1924, de réactions contradictoires, les unes délirantes d'enthousiasme, les autres, furieuses jusqu'à la grossièreté. Le titre fut inspiré par l'idée de la décomposition de la lumière dans les prismes, phénomène visuel que Varèse chercha à transposer dans l'audible au moyen d'un orchestre restreint de vents, complété par une sirène et seize instruments de percussion, les deux groupes alternant en une forme antiphonique.

Dans *Octandre* (1925) Varèse fait appel aux douze sons, mais dans un esprit plus chromatique que dodécaphonique. L'œuvre, en trois parties — I, Assez lent; II, Très vif et nerveux; III, Grave-animé et jubilatoire —, se construit autour de sons-pivots, en plusieurs solos (hautbois, petite flûte, basson) apparaissant en chacun des trois mouvements. Tout cela, clair et concis.

Les Intégrales (1925), tout comme *Hyperprism*, se réfèrent à une traduction sonore de phénomènes visuels. La construction en blocs simultanés indépendants s'inscrit dans une polyphonie passablement statique et beaucoup plus acide que celle des trois premières partitions.

Ionisation (1931) surenchérit sur les œuvres précédentes — où déjà cependant le rôle de la percussion était prédominant — en excluant cette fois-ci les instruments à sons déterminés, avec l'intention d'abolir toute impression harmonique, mais sans y parvenir; car une note polaire se dégage des percussions graves, du gong principalement. A la fin, par contre, l'intervention des cloches et du Glockenspiel modifie les perspectives acoustiques sans pour autant préciser les intonations. Cette partition, la première à ne comporter que des percussions, montre un Varèse préoccupé d'échapper à la trop grande précision des sons musicaux. Le premier, il aura ainsi cherché l'extension du matériau sonore au domaine des bruits.

Une mention particulière est requise pour *Ecuatorial* (1934), qui se propose l'évocation poétique des régions où fleurissait jadis l'art précolombien. Un texte sacré des Mayas-Quiché, sorte d'invocation aux bâtisseurs des cités et aux beautés de la nature, est confié à un chœur de voix de basses unissant le parlé au chant. L'orchestre comprend : 4 trompettes, 4 trombones, 2 ondes Martenot, 15 instruments de percussion. On ne peut nier que l'élément vocal apporte à *Ecuatorial* une certaine chaleur humaine qu'on ne retrouve pas dans les œuvres purement instrumentales. La même impression se dégage avec la cantilène de soprano dans *Offrandes* (1922).

Tel fut ce musicien solitaire, novateur assurément, du fait qu'il pressentit un monde sonore nouveau. Son drame intérieur fut ce sentiment profondément ressenti qu'il lui manquait les moyens instrumentaux propres à la réalisation de son idéal. Il dut attendre ses dernières années de vie pour trouver ces moyens dans les techniques électroniques, d'où naîtront deux œuvres que nous examinerons plus loin.

CHAPITRE III

1920-1945

Paul Hindemith et Carl Orff deux figures antithétiques

Paul Hindemith (1895-1963) fut entre les deux guerres la personnalité allemande la plus en vue, tant dans son propre pays qu'en Scandinavie et aux Etats-Unis. Il s'en faut cependant qu'il puisse être compté au nombre des grands novateurs pour des raisons qui ressortissent en partie de son ouvrage théorique *Unterweisung im Tonsatz (Enseignement de la composition)* où est exposé un système qui prétend renouveler les fonctions tonales en étendant la notion de parenté aux douze sons chromatiques. Or, ces nouveaux liens de parenté n'étant obtenus que par une interprétation toute subjective et arbitraire des phénomènes de la résonance n'ont aucune valeur normative. De plus, il est curieux de constater que Hindemith-Théoricien, proscrivant la polytonalité, se trouve en contradiction avec Hindemith-Compositeur, qui en fait un emploi fréquent, sinon toujours heureux.

L'évolution de Hindemith est du reste assez particulière. Tout d'abord, il fut un excellent exécutant, violon solo à l'Opéra de Francfort, puis fondateur du quatuor Amar-Hindemith où il tenait le pupitre d'alto, instrument dont il fut un véritable virtuose. D'autre part, la Société internationale de Musique contemporaine, et surtout le Festival de Donaueschingen,

dont il fut l'un des animateurs de 1921 à 1926, le firent accéder à la réputation de compositeur. Il se signalera d'abord par des œuvres explosives, notamment en 1921 *Das Nusch-Nuschi*, spectacle de marionnettes, ainsi que deux opéras en un acte : *Mörder, Hoffnung der Frauen*, livret du peintre expressionniste Kokoschka; et *Sancta Susanna*, qui ne put être représenté que grâce à la protection de la police. Un *Quatuor à cordes* et d'autres pièces de musique de chambre sont de la même veine et provoquèrent l'indignation d'un public peu évolué qui ne pouvait admettre que Hindemith introduisît dans sa musique des libertés rythmiques et des audaces d'écriture plus ou moins empruntées à Stravinsky!

Et puis voici que, quelques années à peine après ces débuts fracassants, le diable Hindemith, contempteur des traditions, va commencer de se faire ermite. C'est d'abord, en 1924, *Das Marienleben*, cycle de mélodies illustrant des poèmes de Rainer Maria Rilke, qui amorce une orientation vers une sorte de néo-classicisme, lequel, s'accentuant peu à peu, tournera finalement à l'académisme. Or, en 1924, aucun événement, politique ou autre, ne peut justifier cette volte-face.

En 1926, l'opéra *Cardillac*, prenant ceux de Haendel pour modèle, est remarqué pour sa solide architecture. Un an plus tard, le sketch *Hin und Zurück* et en 1929 l'opéra *Neues vom Tage* doivent leur succès à leur allure satirique. Entre-temps, Hindemith avait été nommé, en 1927, professeur de composition au Conservatoire de Berlin. En 1934, un nouvel opéra, *Mathis der Maler*, inspiré du retable de Mathias Grünewald à Colmar, illustre le conflit entre luthériens et catholiques, et le prend comme symbole du drame qui se joue entre l'artiste et le peuple. On s'accorde généralement à voir dans cet ouvrage le sommet de la pro-

B.M. METZ

duction de son auteur. Dans le cadre de la musique instrumentale, Hindemith a voulu délivrer la forme « concerto », d'une part, du dualisme romantique des oppositions de caractères, d'autre part, de la virtuosité instrumentale gratuite à laquelle s'est souvent abandonné le XIV^e siècle. Un seul thème donc nourrira les développements et assurera l'unité. Dans le cas de plusieurs thèmes, ils ne manifesteront pas d'opposition dramatique. Les meilleures réalisations de cette conception sont : le *Konzert für Klavier, Harfen und Blechbläser* (1930) et le *Schwanendreher* (1935).

En 1937, les bouleversements politiques incitent le compositeur à quitter l'Allemagne et à résider, d'abord en Suisse, puis aux Etats-Unis, où, de 1940 à 1953, il enseignera avec grand succès à l'Université de Yale. Il passera les dix dernières années de sa vie en Europe pour s'établir en Suisse et, finalement, mourir à Francfort en 1963.

Ce fut durant son séjour aux Etats-Unis que s'accentua ce mouvement de réaction, non seulement contre ses propres audaces du début, mais aussi contre toute forme de novation; au point qu'il clamera publiquement son acrimonie vis-à-vis de l'Ecole de Vienne. Parmi les derniers ouvrages il faut signaler l'opéra *Die Harmonie der Welt*, dont Kepler est le personnage central; un ballet *Nobilissima visione* (1938), commentaire chorégraphique de la légende de saint François épousant la Pauvreté; un oratorio scénique *Das lange Weinachtsmahl (Le Long Repas de Noël)*, d'après la pièce de Thornton Wilder, qui retrace l'histoire d'une famille américaine, dont plusieurs générations se succèdent de façon presque insensible au cours d'une veillée de Noël idéalement prolongée. Bien que tournant le dos à toute novation, ces deux dernières partitions sont pourtant intéressantes par le retour à un

style archaïque parfaitement en accord avec la candeur des sujets traités, laquelle justifie la simplicité des moyens musicaux utilisés. Ajoutons que Hindemith a écrit nombre de morceaux de *Gebrauchmusik* (musique utilitaire) destinée aux élèves et aux amateurs.

En définitive, il semble que Hindemith — dont la production considérable n'est comparable, comptée en numéros d'opus, qu'à celle de Darius Milhaud — ait été impuissant à forger l'instrument technique répondant à ses aspirations premières. Le système de son *Unterweisung im Tonsatz*, loin d'être une recherche de moyens nouveaux, a eu plutôt en vue la facilité de création. C'est une doctrine figée, un instrument artisanal, nullement dirigé vers l'exploration. Ce qui est bien le pire aspect que peuvent revêtir les systèmes qui, tous tant qu'ils sont, ne peuvent être valables que pour un moment déterminé de la création.

C'est un peu par antithèse que Carl Orff, né à Munich en 1895, occupe une place importante aux côtés des compositeurs de notre siècle. Qu'on en juge : après avoir composé en autodidacte, prenant tour à tour pour guides, de façon plutôt éclectique, Debussy et Pfitzner (!), Strauss, Stravinsky, Schönberg, ne s'avisa-t-il pas, vers 1920, de l'incompatibilité de tous ces « modernes » avec ses aspirations naturelles? Et résolument il décida de s'engager à contre-courant de toute recherche novatrice. C'est en assistant en 1915-1917 aux mises en scène de O. Falkenberg durant les Kammerspielen de Munich, qu'il eut l'idée de son futur drame musical. Nourrissant alors son esprit de poètes latins, de légendes nordiques ainsi que des œuvres de Shakespeare, il découvrit, au cours de sa collaboration à l'école de gymnastique rythmique de Dorothée Gunther (1924), le pouvoir exercé sur les auditoires par les instruments de percussion. Après

une œuvre chorale, les *Catulli carmina* (1930), il imagina de porter à la scène des chants d'étudiants du Moyen Age. Ce furent les fameux *Carmina burana* qui, assurant son premier triomphe, firent de lui le musicien officiel du III[e] Reich.

Remarquablement doué pour la scène, Carl Orff s'impose aux foules par tout un jeu d'effets extérieurs dont il use avec la rouerie d'un homme de théâtre accompli. Soucieux avant tout de conférer à son drame un effet spontané, il fait appel aux forces élémentaires, écartant progressivement, dans le cours de sa production, toute trace de polyphonie au profit d'une monodie toute nue à peu près exempte de modulations, réalisant ainsi en une forme quasi statique les effets psycho-magiques de la répétition à satiété, dont le dynamisme très fruste résulte presque uniquement du jeu des intensités sonores. Huit pianos, une armée de timbales, tambours et autres instruments bruyants, voilà de quoi frapper les esprits peu avertis et assurer un succès qui se perpétue, en Allemagne surtout, jusqu'à nos jours, les œuvres succédant aux œuvres : *Der Mond* (1938), *Die Kluge* (1942), *Die Bernauerin* (1945), *Antigonae* (1948), *Trionfo di Afrodite* (1951), *Comoedia de Christi resurrectione* (1955), *Œdipus der Tyrann* (1959), *Prometheus* (1967). Si bien qu'on a pu présenter Carl Orff comme le plus grand musicien dramaturge allemand après Wagner et Richard Strauss; ce qui est une opinion fort discutable, vu l'indigence d'imagination de Carl Orff-compositeur face au génie musical de Wagner et de Strauss. Et d'ailleurs, Orff lui-même n'a pas craint de déclarer : « Ce ne sont pas les conflits musicaux qui m'intéressent, mais les spirituels. » En fait, c'est surtout au titre de dramaturge que Carl Orff peut être compté parmi les grands noms de la musique au XX[e] siècle.

CHAPITRE IV

L'ÉCOLE DE PARIS

En 1921, un groupe de compositeurs étrangers émigrés, venus se fixer à Paris, se sont groupés à l'initiative de l'un d'eux, Alexandre Tansman (Lodz, 1897), sous le nom d' « Ecole de Paris », comprenant : un Hongrois, un Tchèque, un Roumain, un Polonais et un Russe. Leurs personnalités très diverses animèrent très heureusement la vie musicale française.

Tibor Harsanyi (Magyarkanizsa, Hongrie, 1896 - Paris, 1954) : naturalisé français, il a fait toute sa carrière à Paris. Dans une manière néo-classique imprégnée du terroir natal, il s'est souvent complu dans l'ironie. Il fut, avec P.-O. Ferroud et M. Mihalovici, animateur du « Triton », société de concerts dont le rôle fut important à Paris entre les deux guerres.

Plusieurs opéras : *Les Invités* (1930), *L'Histoire du petit tailleur*, d'après Grimm, écrit pour marionnettes et sept instruments de percussion (1939), *Histoire d'un miracle*, opéra radiophonique, d'après Hoffmann (prix Italia, 1960), des ballets, des œuvres symphoniques, de nombreuses pièces pour divers instruments, des mélodies constituent l'essentiel de son œuvre. Elève de Kodaly, influencé par Debussy, Tibor Harsanyi se situe dans la ligne de Bartok sans pourtant avoir épousé ses audaces.

Bohuslav Martinu, compositeur tchèque (Policka,

Bohême, 1880 - Liestal, Suisse, 1959). Enfant prodige, ses compositions s'inscrivent d'abord vers 1910 dans le sillage Dvorak-Janacek. En 1923, s'étant établi à Paris, il y travaille avec A. Roussel qui lui inculque le goût de l'ordre classique (*La Bagarre*, poème symphonique, 1927), style qui se manifesta, à Paris même, par une abondante production.

Aux Etats-Unis, où il vivra de 1940 à 1953, il écrira une *Première Symphonie*, bientôt suivie de quatre autres, où il retrouve l'ardeur de son tempérament tchèque. A Rome (1953-1955) naîtront les *Fresques de Piero della Francesca* et un opéra, *Mirandolina*. Martinu doit être tenu comme une des grandes figures musicales de l'Europe centrale, aux côtés d'un Prokofiev et d'un Bartok.

Marcel Mihalovici (Bucarest, 1898) : compositeur roumain naturalisé français, fixé à Paris depuis 1919, il y fut l'élève de V. d'Indy. Son style, qui conserve, par l'emploi des modes, le souvenir de sa terre natale, n'en est pas moins orienté vers un chromatisme proche de l'atonalisme.

Sa production, qui compte plus de cent numéros d'opus, comprend cinq opéras : *L'Intransigeant Pluton* (1928), *Phèdre* (1940), *Die Heimkehr* (1954), *Krapp* (1960), livret de Beckett, tenu à juste titre pour son chef-d'œuvre, *Les Jumeaux* (1962); sept ballets, dont *Thésée au Labyrinthe* (1956); quatre symphonies (1951-1963); trois quatuors à cordes; onze sonates, des musiques radiophoniques, des musiques de films.

Cofondateur du « Triton », Mihalovici affirme une personnalité de stature européenne.

Alexandre Tansman (Lodz, 1897) : compositeur d'origine polonaise fixé à Paris depuis 1921, il a fait carrière aux Etats-Unis comme pianiste virtuose. Venu du folklore, il inclinera un moment vers le jazz (*La*

Grande Ville, ballet, 1932), pour s'orienter ensuite vers un néo-classicisme proche de celui de Stravinsky.

Deux opéras : *La Nuit kurde* (1937), *La Toison d'or* (1938); des ballets; sept symphonies (1925-1944); huit quatuors; deux trios à cordes ne sont qu'une faible partie de sa très abondante production. Récemment il s'est tourné vers des œuvres d'inspiration religieuse : *Quatre Psaumes de David ; Le Cantique des Cantiques ; Isaïe le prophète* (oratorio); un opéra : *Sabbataï Levi*.

Alexandre Tansman fut le fondateur de l' « Ecole de Paris ».

Alexandre Tcherepnine (Saint-Pétersbourg, 1899 - Issy-les-Moulineaux, 1945) : compositeur américain d'origine russe, il fut l'élève de son père Nikolaï, puis de Gédalge à Paris où il s'est installé de 1921 à 1949, date à laquelle il fut nommé professeur à Chicago. Pianiste virtuose, il acquit une grande renommée en Europe. Esprit épris de nouveauté, Tcherepnine a réalisé une évolution tout à fait remarquable. Dans le domaine de la modalité ses expériences annoncent avec une avance de vingt années les modes à transpositions limitées d'O. Messiaen. Ayant épousé une Chinoise, il s'intéressa aussi à la technique pentatonique. Plus tard, il s'approchera du sérialisme.

Son œuvre, très étendue, comprend notamment quatre symphonies; cinq concertos pour piano; une cantate : *Le Jeu de la Nativité ;* des opéras : *Die Hochzeit der Sobeide* (1933), *The Farmer and the Fairy* (1952); des ballets, des musiques de scène, etc.

CHAPITRE V

AUTOUR DU DODÉCAPHONISME

Les doctrines schönbergiennes se sont relativement peu répandues durant la période intermédiaire entre les deux guerres mondiales. Parmi les musiciens destinés à une véritable carrière de compositeurs, nous citerons trois noms : Luigi Dallapiccola, Goffredo Petrassi en Italie, K. A. Hartmann en Allemagne, trois musiciens dont la technique relève plus ou moins du dodécaphonisme.

1. **Luigi Dallapiccola** (Pisino d'Istria, 1904) est l'une des éminentes figures de la musique italienne actuelle. Sa personnalité s'affirma dès ses premières œuvres (1930-1935). Profondément impressionné par le *Pelléas* de Debussy, le *Pierrot* schönbergien et *Les Noces* de Stravinsky, le jeune compositeur s'évadera d'un certain style contemplatif et archaïsant dans ses *Tre Laudi* (1936-1937) et son premier opéra *Vol de nuit*, d'après Saint-Exupéry (1937-1939), dont le sujet traite du sacrifice de l'homme moderne au service de la science et de la civilisation. Le langage employé dans cet ouvrage, sans rien devoir à Berg, réalise musicalement un sentiment dramatique très particulier qui prend un tour saisissant avec l'ensemble vocal qui clôt l'opéra. Dans les *Canti di prigionia* (1938-1941) commence

de s'incorporer une certaine forme de chromatisme sans que, pour autant, le style tourne au romantisme. Cette œuvre est comme un écho des souffrances subies durant la jeunesse du musicien, alors que sa Dalmatie natale se trouvait encore sous la domination autrichienne, ce qui lui valut d'être déporté à Graz, son père ayant été jugé « indésirable politiquement ». Une ardente aspiration à la liberté hantera l'esprit de Dallapiccola durant sa vie d'homme. Avec les *Poésies grecques* (1942-1945), pour soprano, apparaît le dodécaphonisme, que le compositeur utilisera dorénavant avec une maîtrise accrue.

Viennent ensuite des œuvres pour chant et piano : *Rencevals* (1946), d'après la *Chanson de Roland*; *Quatre airs* sur des textes d'A. Machado (1948); *Trois Poèmes* pour chant et orchestre (1949), textes de Joyce, Michel-Ange et Machado; *Ciaccona, Intermezzo et Adagio* pour violoncelle seul (1947); *Deux Pièces pour orchestre* (1947); l'opéra *Il Prigionero*, dont nous parlerons plus loin ainsi que de *Job*, représentation sacrée. Diverses pièces instrumentales naissent de 1951 à 1958. En 1955, pour chœur et orchestre, *Canti di liberazione*, où se remarque une abondante percussion; *An Mathilde* (1955), sur trois poèmes de H. Heine; Dialoghi pour violoncelle et orchestre de chambre précèdent en 1956 le grand opéra *Ulysse*. Dans ces dernières œuvres règne la méthode dodécaphonique la plus rigoureuse.

2. **Goffredo Petrassi** (Zagarola, Italie, 1904). — Contemporain de Dallapiccola, il a, comme lui, acquis progressivement ses moyens techniques. Chant grégorien et polyphonie chorale ont formé son esprit. Dans le sillage de Casella, Stravinsky et Hindemith, il s'engagea d'abord dans la voie néo-classique. Dès 1933

une *Partita* pour orchestre sera remarquée au festival de la SIMC à Amsterdam. Son très beau *Coro di morti* (1941) relève de cette tendance. Au lendemain de 1945, il opte pour un chromatisme hérité de Bartok, demeurant réticent, contrairement à Dallapiccola, vis-à-vis de la méthode sérielle. En 1951, il écrit sa remarquable cantate d'après saint Jean de la Croix : *Noche oscura*, suivie du *Cinquième Concerto pour orchestre* en 1955. Deux ballets, dont *La Follia d'Orlando*, d'après l'Arioste (1943), et deux opéras constituent son apport à la scène. En dépit de quelques concessions à un certain éclectisme, Pétrassi se classe dans le peloton de tête des musiciens italiens contemporains.

3. **Karl Amadeus Hartmann** (Munich), 1905-1963). — Elève de Webern, il dut garder le silence durant la période hitlérienne. En 1947, sa Cinquième Symphonie fit de lui un compositeur de premier plan, non seulement dans son pays, mais aussi en Europe où, ayant fondé « Musica viva », il fut un animateur de la musique moderne. Huit symphonies (1940-1963) aux puissantes architectures; trois concertos : violon et cordes (1939); alto, piano, vents et batterie (1953), constituent un fonds solide. Dans le *Concerto pour alto*, Hartmann a employé le système des « mètres variables », dus à B. Blacher. Son opéra *Simplicius Simplicissimus* (1949-1955), d'après le roman de Grimmelshausen sur la guerre de Trente ans, est une ardente protestation à l'encontre des conflits armés. Hartmann est le symphoniste allemand le plus éminent de la période actuelle.

4. **Ernst Krenek,** compositeur américain d'origine autrichienne (Vienne, 1900), dont l'opéra teinté de jazz *Jonny spielt auf* fut remarqué en 1926, est aussi

l'auteur d'un autre ouvrage, *Der goldene Bock* (*Le Bouc d'or*, 1964), où l'antique légende de la Toison d'or, considérée au travers du prisme de l'esprit yankee, donne lieu à de bien curieuses et amusantes interférences.

CHAPITRE VI

LA MUSIQUE A LA SCÈNE

Nous avons déjà dit la place importante prise par les ouvrages scéniques dans l'abondante production de Paul Hindemith. Nous ajouterons simplement que, si aucun d'eux ne peut être mis en parallèle avec le *Wozzeck* d'Alban Berg, de nature exceptionnelle, beaucoup bénéficièrent de la faveur immédiate du public, en particulier ses comédies musicales, *Neues vom Tage* et aussi *Hin und Zurück (Aller et retour)*, dont le titre se justifie par le fait que l'évolution des événements, après s'être produite selon son cours normal, s'effectue ensuite en revenant en arrière. Et comme la musique épouse la même forme de développement, elle est par conséquent conçue selon la forme dite « au miroir » *(Spiegelbild)*. Sur le plan scénique, une grande cocasserie est le résultat de ce déroulement insolite du temps théâtral.

1. **Dimitri Chostakovitch** (Saint-Pétersbourg, 1906). — Si l'on veut bien considérer que ce compositeur n'avait que onze ans lorsque éclata la révolution de 1917, on comprendra que sa destinée musicale ait été dès le début étroitement liée au régime de son pays. C'est dire que la politique a joué un rôle considérable dans l'évolution de son art. Auteur à dix-huit ans d'une *Première Symphonie* (1924), à laquelle devaient succéder neuf autres, il fut d'abord influencé par ses

deux aînés : Tchaïkowsky et Scriabine, ainsi qu
par G. Mahler, puis par Prokofiev, Hindemith e
A. Berg, dont il entendit les œuvres à Leningrad.

Trois ouvrages vont alors porter témoignage d
son évolution : *Le Nez*, d'après Gogol (1928), *L'Âg
d'or*, ballet (1930), *Lady Macbeth de Msensk*, dram
lyrique d'après Leskov, le « Zola russe », (1932); impor
tantes partitions qui, avec le *Concerto pour trompett
et orchestre à cordes* (1933), lui valurent le titre de
musicien officiel.

Mais *Lady Macbeth*, après deux ans de succès, fu
violemment attaquée dans la *Pravda* pour son « forma
lisme », épithète stigmatisant, en URSS, l'excès de
modernisme, produit de la « décadence bourgeoise ».
Chostakovitch ne rentra en grâce — et ne retrouva
ses commandes d'Etat — qu'après avoir remanié son
œuvre, qui prit le titre de *Katerina Ismaïlova*, nom
du personnage principal.

Cette Katerina est une femme coquette, orgueilleuse
de sa beauté au point de se trouver complètement ina-
daptée à ce milieu d'humbles travailleurs avec lesquels
elle est appelé à vivre et qu'elle méprise souveraine-
ment. Ces sentiments antisociaux la conduisent à ac-
cumuler crime sur crime jusque sur le chemin du
bagne sibérien, pour finalement s'engloutir dans l'eau
glacée après y avoir précipité une autre condamnée,
devenue sa rivale.

La partition de Chostakovitch est celle qui conve-
nait à cette étude de mœurs expressionniste. Elle n'est
d'ailleurs pas sans rappeler par son style incisif, par la
violence et l'acuité de ses accents, le *Wozzeck* d'A. Berg.
Un emploi judicieux des oppositions permet au compo-
siteur de peindre avec bonheur les quelques traits de
tendresse de sa monstrueuse héroïne.

Chostakovitch n'écrira pas d'autre drame lyrique.

Par deux fois encore, il encourut le blâme des autorités; en 1936 pour son ballet *Le Fleuve clair* et, en 1948, au sujet de ses *Huitième et Neuvième Symphonies* (1943 et 1945). Nouvelle amende honorable avec la cantate *Le Chant des forêts* (1949) et le film *La Chute de Berlin* (1949). Finalement comblé d'honneurs (deux prix Staline), Chostakovitch poursuit désormais une carrière qui, depuis la mort de Prokofiev, fait de lui le musicien éminent du régime.

2. **Arnold Schönberg,** pour sa part, écrivit quatre ouvrages pour la scène : *Erwartung* (*L'Attente*, 1909), exprimant les angoisses, les terreurs et finalement le désespoir d'une femme partie en une épaisse forêt à la recherche de son amant, qu'elle trouve mort. A ce monodrame, d'un expressionnisme exaspéré, feront suite deux ouvrages assez différents : *Die glückliche Hand* (*La Main heureuse*, 1909-1913), placée sous le signe de Freud, et *Heute auf Morgen* (*Du jour au lendemain*, 1929), satire acerbe de la mode et des mœurs de l'époque. La polyphonie de cet ouvrage gai, utilisant à fond la technique sérielle, fait une part importante aux formes contrapuntiques, par exemple dans le duo du mari et de la femme, ainsi que dans le trio vocal qui termine la pièce. Créé en janvier 1930 à l'Opéra de Francfort, *Heute auf Morgen* passa ensuite à la radio de Berlin sous la direction de l'auteur. Depuis lors, la partition ne fut pas reprise. L'étau du national-socialisme se resserrant autour de toutes les activités du pays, Schönberg dut s'expatrier, emportant dans son exil les deux premiers actes de son opéra biblique *Moïse et Aron*, dont la musique pour le troisième acte ne fut jamais écrite.

Le livret, dû au compositeur lui-même, met en scène l'opposition de l'idéalisme de Moïse et du pragmatisme

de son frère Aron. « Arrière! Toi, Image de l'Impuissance, qui prétends enfermer l'Infini dans une idole! » Ces paroles, vociférées par Moïse à la vue du Veau d'or, alors qu'il descend du Sinaï avec les Tables de la Loi, sont la concrétisation par le verbe de l'idée directrice de tout l'opéra : la lutte entre deux conceptions opposées de la divinité. Ce Veau d'or, offert par Aron à l'adoration fanatique de la masse, a été le prétexte à des rites sanglants et à des débordements orgiastiques. Ainsi, le peuple juif, revenant aux pratiques exécrées des païens, est retombé dans la souillure du péché, dans le crime, dans la barbarie.

Sujet austère, abstrait? Ce serait oublier que tout se passe en un temps où les miracles sont monnaie courante, religion et magie étant encore confondues. Si bien que l'action est fertile en épisodes fantastiques. Ainsi, dès le début, celui du *Buisson ardent*, d'où émane, s'adressant à Moïse par la bouche d'un ensemble vocal complexe, parlé et chanté, la parole de Dieu, mystérieuse et multiple. Ainsi surtout la grande scène dansée, chantée et mimée, enrichie de projections symboliques se déchaînant autour du Veau d'or, scène où l'on respire une véritable atmosphère de magie noire se terminant par le sacrifice des vierges livrées aux prêtres et poignardées sur l'autel. En fait, le drame psychologique est omniprésent, dans les pensées, dans les instincts, dans les cœurs, dans tous les méandres de l'action, tout comme Dieu lui-même. Et c'est ce qui confère sa haute valeur à cette partition, dont seuls les techniciens auront à connaître qu'elle est conçue selon le système dodécaphonique sériel.

Il ne fut pas donné à Schönberg d'entendre son œuvre. Mais le succès à la scène de *Moïse et Aron* à Zurich en 1954, précédant de deux ans celui des représentations à l'Opéra de Berlin, est une preuve de la

vitalité et de la valeur dramatique de cet opéra, dont l'auteur repensa le sujet biblique à la lumière de la psychologie moderne. *Moïse et Aron* fut exécuté pour la première fois à l'Opéra de Paris le 27 septembre 1973.

3. Avec **Gian Carlo Menotti,** compositeur américain né en 1911 à Cadegliano (Italie), nous retombons des sommets de la pensée schönbergienne dans le plus pur « mélo ».

Fixé aux Etats-Unis depuis 1928, il obtient la notoriété dès 1936 avec son opéra-comique *Amelia Goes to the Ball.* Ses succès s'étendent rapidement au monde entier et les titres de ses ouvrages : *The Medium* (1946), *The Telephone* (1947), *The Consul* (1950), sont présents à toutes les mémoires. Ce dernier ouvrage sera traduit en quinze langues. D'autres suivirent : *Amahl and the Night Visitors* (1951), *The Saint of Bleecker Street* (1954), *Maria Golovine* (1958), *Au secours! au secours! Les Globolinks!,* sujet de science-fiction. Menotti n'est certes pas de la lignée des grands découvreurs. Il prend son bien où il le trouve et son style musical est parfaitement impersonnel. Mais c'est un homme de théâtre, qui sait choisir ou imaginer ses sujets; et qui déploie, dans le maniement des situations scéniques, une grande habileté. Voilà qui explique la vogue de ses ouvrages qui n'en restent pas moins, sur le plan de l'art, à un niveau très inférieur, parce que conçus sans rigueur et entachés d'un goût douteux.

Un digne successeur de Mascagni, mort à Rome un an avant le succès facile du *Medium.*

4. **Rolf Liebermann,** compositeur suisse né à Zurich en 1910, laisse percer l'homme de théâtre même dans sa musique instrumentale, le *Furioso* pour orchestre entre

autres, particulièrement remarqué à Darmstadt en 1947 pour son dynamisme. Il en est de même de sa *Symphonie* (1949), ainsi que de la cantate *Le Combat de la vie et de la mort.*

Pour le théâtre, on lui doit trois ouvrages : *Léonore 39/45* (1952), *Pénélope* (1954) et *L'Ecole des femmes*, d'après Molière, écrits sur des livrets de H. Strobel où l'on retrouve quelque chose de la verve malicieuse de Giraudoux. Elève de Vogel et de Scherchen, Liebermann a opté pour le dodécaphonisme. Momentanément éloigné de la composition, il a, depuis 1957, mis ses dons pour la scène au service de l'Opéra de Hambourg, dont il a considérablement développé l'activité en accueillant un nombre important d'ouvrages de l'école contemporaine. R. Liebermann est depuis 1973 à la tête de l'Opéra de Paris.

5. **Werner Egk,** compositeur allemand né à Auchsesheim (Bavière) en 1901, fut à Munich le disciple de Carl Orff. Son premier grand succès date de 1955 avec son opéra *Die Zaubergeige (Le Violon enchanté)*.

Vinrent ensuite, en 1938, un opéra, *Peer Gynt*, d'après Ibsen; en 1939, un ballet dramatique, *Joan von Zarissa*, interprétation du thème de Don Juan, dont le héros est considéré comme l'héritier du Pâris antique, l'éternel séducteur, ravisseur d'Hélène. Dans cet ouvrage chorégraphique l'action, transposée au XV^e^ siècle, emprunte à Charles d'Orléans des textes de chansons. Werner Egk a contribué à l'épanouissement de la danse classique en Allemagne, surtout avec *Abraxas* (1948), ballet dramatique d'après un poème de Heine-*Doktor Faust* — dont la partition est caractérisée par l'emploi des formes traditionnelles de la sonate et de la variation. Pour Werner Egk, le théâtre lyrique ou chorégraphique est comme un reflet du monde, de ses

passions, de ses contradictions, de ses énigmes enfin, dont le compositeur (qui écrit lui-même ses livrets) présente la solution au travers de l'action de ses protagonistes. Certains ouvrages revêtent cependant un caractère différent, satirique avec *Der Revizor* (1956) et *17 Tage und 4 Minuten* (1956); ou bien purement poétique : *Die Chinesische Nachtigall* (1953), ballet d'après Andersen.

L'intérêt de ces ouvrages ne réside pas dans la nouveauté du langage, dont le compositeur ne se préoccupe nullement, mais dans un sens aigu des ressources scéniques. Werner Egk a également écrit quelques œuvres instrumentales.

6. Les œuvres lyriques de **Luigi Dallapiccola** ne se limitent pas à *Vol de nuit*, son premier succès. *Il Prigioniero* (1944-1948), drame en un acte d'après Villiers de l'Isle-Adam et Charles de Coster, se rattache aux douloureux souvenirs d'enfance du compositeur. Le drame intérieur du héros et le drame propre à la situation sont exprimés par une incorporation de thèmes à l'allure de leitmotiv en une trame dodécaphonique serrée. *Job* est une « représentation sacrée » en un acte (1950) où le personnage biblique défie les puissances supérieures. *Ulysse* (1968), opéra en deux actes et un prologue, fut créé dès 1968 à l'Opéra de Berlin. Cet ouvrage, sorte de réplique au Job de l'Ancien Testament, est admirablement écrit et architecturé; un beau lyrisme vocal s'y déploie dans un climat sonore d'un raffinement extrême. Une œuvre de haut vol en laquelle Dallapiccola s'épanche généreusement, comme s'il voulait mettre à nu son âme tourmentée de grand artiste.

7. Avec **Benjamin Britten** (Lowestoft, 1913), nous avons affaire à la plus éminente personnalité de l'Ecole

britannique actuelle. Non pas que ce compositeur se distingue par la nouveauté de sa langue musicale. Bien que son activité soit contemporaine des post-weberniens, il repousse le dodécaphonisme atonal sans pour autant opter pour le néo-classicisme des années 1920-1938. Les musiciens élisabéthains, Tallis, Byrd au XVI^e siècle, Purcell au XVII^e, puis Verdi, Mahler, Moussorgsky et, de temps à autre, Debussy furent ses véritables maîtres. Eclectisme d'où pourrait naître une fâcheuse disparate de styles, mais qui, chez Britten, aboutit à une synthèse extraordinairement adroite qui est l'un des secrets de sa maîtrise, laquelle se nourrit également d'une conception vivante de l'action lyrique. Son premier opéra, *Peter Grimes* (1945) est, de primesaut, sa meilleure réussite avec *The Turn of the Screw* (1954). Mais *Le Viol de Lucrèce* (1946), *Albert Herring* (1947), transposition du *Rosier de Mme Husson*, *Faisons un opéra* (1949), qui fait appel à la participation du public, *Belly Budd* (1951), *Gloriana* (1953), *Le Songe d'une nuit d'été* (1960) sont aussi des œuvres lyriques ou comiques remarquables.

De 1967 à 1968, Britten a donné trois « opéras d'Eglise », *Curlew River*, *The Burning Fiery Furnace* et *The Prodigal Son*. Le second fait revivre le miracle des trois enfants soumis à l'épreuve du feu et ressortant sains et saufs du brasier, à la grande stupeur de Nabuchodonosor, roi de Babylone. Ce spectacle religieux ne requiert rien de ce qui peut rappeler un théâtre : scène, décor, coulisses, rideau. La musique est entièrement bâtie sur un thème du *Salus æterna*, mais aussi en parfaite adéquation avec l'instant dramatique, altérant son mode primitif, passant de la monodie à une polyphonie très riche où se superposent les rythmes, peignant avec bonheur la colère du roi et le désarroi de ceux qui réclamaient la mort

des trois jeunes Israélites. B. Britten a également écrit de la musique vocale et quelques œuvres instrumentales.

8. **Hans Werner Henze** (Gütersloh, 1926) est actuellement l'un des compositeurs allemands de grande réputation. Dans son pays, ses œuvres lyriques sont jouées sur toutes les scènes et ses succès s'étendent au monde entier. Elève de Fortner, il subit d'abord, au travers de son enseignement, la double influence de Hindemith et de Stravinsky. Mais la connaissance qu'il fit ensuite de la production des trois Viennois l'incita à s'initier à la méthode sérielle auprès de R. Leibowitz. Son *Concerto de violon* (1947) porte témoignage de ce ralliement au dodécaphonisme classique. Toutefois, il ne poursuivra pas dans cette voie et préférera, plutôt que de suivre les post-weberniens, se forger un langage personnel où le système des douze sons voisine avec des retours au tonal, et qui, par son caractère généreux, convenait mieux à son puissant tempérament d'homme de théâtre. Cette volte-face lui valut l'inimitié des sériels.

Boulevard Solitude (1951), version de Manon Lescaut, est un opéra qui comporte un texte parlé d'esprit surréaliste, accompagné d'un montage de bruits, ainsi que d'une musique de jazz voisinant avec des mélodies dans le style de Puccini et de Massenet; le tout composant, au travers d'une trame dodécaphonique, un ensemble volontairement morbide. *L'Idiot* (1952), ballet d'après Dostoïevsky, relève également de cette manière composite; de même que *L'Interminable Chemin dans la demeure de Natascha Ungeheuer*, créé à Rome en 1971 et accueilli à Berlin par une tempête de protestations. Il est vrai que le sujet de cet opéra, dû à l'écrivain chilien Gaston Salvatore, compagnon de Rudi

Dutschke, stigmatise une certaine bourgeoisie se targuant d'idées révolutionnaires. Citons encore : *Le Roi Cerf* (1955), *Le Prince de Hombourg* (1960), *Elégie pour deux jeunes amants* (1962), où un orchestre très aéré (piano, harpe, mandolines et percussions) laisse à la voix pleine liberté de s'épanouir en luxuriantes vocalises. Là encore, l'esprit fantasque de Werner Henze exploite, non sans charme, l'indécision entre le sérieux et l'ironie, entre la fiction et la réalité.

9. **Girolamo Arrigo** (Palerme, 1930). — Elève de Max Deutsch, son œuvre marquante jusqu'à présent a pour titre *Orden*. C'est un opéra-pamphlet de facture très libre stigmatisant les horreurs du fascisme franquiste. On voit de quelle sorte d' « ordre » il s'agit.

La révolution, la proclamation de la république, le *Frente popular*, tels sont les épisodes de la première partie illustrant cette fresque historique, d'où se dégage indéniablement une certaine grandeur à laquelle la musique apporte une importante contribution. Voix parlées, chantées, en chœur ou en solo, se mêlent aux sons d'une bande magnétique ainsi qu'à ceux d'un curieux orchestre itinérant participant à l'action. — Mais un homme paraît au balcon et proclame : « Notre but, c'est la paix! », réponse de la foule : « Viva la muerte ! » Et c'est l'histoire de la guerre civile aboutissant à la défaite des révolutionnaires. Il n'est pas jusqu'au décor désolé du Cloître des Carmes, en Avignon, où fut créée cette œuvre, qui ne participât au drame. Il est dommage qu'une absence à peu près totale de contrastes ait communiqué au spectacle une impression de lassitude. Ouvrage puissant néanmoins, en tant que peinture d'un drame politique. — Autres œuvres : *Due Epigrammi* pour cinq voix *a cappella ; Quarta Occasione* pour ténor et

ensemble de chambre; *Fluxus*, pour neuf instruments; *Thamos*, pour vents et percussion.

10. **Peter Schat** (Utrecht, 1935). — Elève du Conservatoire de La Haye, il affecte de se tenir à l'avant-garde musicale de son pays. Mais beaucoup de ses œuvres, peu nombreuses encore, se satisfont d'effets un peu faciles : *Signalement* (1962) pour percussion et trois contrebasses, où les instrumentistes ont tour à tour le rôle du chef; *Improvisations and Symphonies* (1960) pour quintette à vent. Quant à son opéra *Labyrinth*, il n'est rien de plus qu'une exploitation de l'absurde, dans le style « Dada » 1917.

Il s'agit d'une action, qui se veut multiple, présentant une sorte de cover-girl, Beauty Kitt, sous différents aspects : ceux de sa vie quotidienne, volontairement superficielle et vaine; ceux de sa vie physique (nus projetés sur écran); ceux de l'épouse acariâtre molestant son premier mari, un ancien boxeur déchu, cependant qu'elle prête une oreille complaisante aux projets de Ramadhu, faux poète, faux intellectuel, qui rêve de faire d'elle une star en vue. Tout cela est d'une banalité qui le dispute au vulgaire : et les scènes interfèrent, se superposant en une confusion totale, donnant l'impression d'une réalisation demeurée à mi-chemin. Quant à la musique, elle est pour l'auditeur le fil d'Ariane lui permettant de se retrouver tant bien que mal dans ce labyrinthe de divagations, ponctuant par des cataractes de percussions tel ou tel événement, à moins qu'elle n'illustre les danses — ou ce qui en tient lieu — ou qu'elle dialogue avec les éléments vocaux, chœur ou solistes. Rien donc de sérieux dans cette entreprise de subversion esthétique.

Chapitre VII

DEPUIS 1945...

En manière d'introduction à ce chapitre, il convient d'ouvrir une parenthèse et de signaler le rôle majeur joué par deux musiciens français dans l'évolution du monde sonore en cette seconde moitié du XX^e siècle. Il s'agit d'Olivier Messiaen, né à Avignon en 1908, et de Pierre Boulez, originaire de Montbrison (1925), le second ayant été un brillant élève du premier au Conservatoire de Paris. L'un et l'autre, assoiffés de recherches, ont grandement contribué, en tant que compositeurs, au renouvellement de la matière musicale. Nous n'entrerons pas dans le détail de la technique d'Olivier Messiaen, celle-ci ayant été clairement exposée par lui-même dans son ouvrage *Technique de mon langage musical* (Ed. Leduc, 1948).

En ce qui concerne le principal propos de notre ouvrage, Pierre Boulez — dont *Le Marteau sans maître*, dès 1956, consacra d'emblée la notoriété — peut être comme le meneur de jeu de la musique nouvelle. La plupart des musiciens dont nous allons parler ont en effet figuré sur les programmes des *Concerts du Domaine musical* dont il fut le fondateur en 1953 (Petit-Marigny). C'est lui qui initia le public parisien aux œuvres des « trois Viennois », inconnues jusqu'alors en France. Et nous le verrons poursuivre son action tant à Baden-Baden qu'à Donaueschingen. Fermons la parenthèse pour en revenir à nos musiciens étrangers.

1. **Eugène Kurtz** (Atlanta, Géorgie, 1923). — Ce compositeur américain, élève de Honegger, Messiaen et Max Deutsch, est actuellement professeur à l'Université de Michigan. Venu du néo-classicisme, il a évolué vers une technique sérielle. On lui doit : un ballet, une *Symphonie pour cordes* (1956), une *Symphonie pour six cordes, célesta, piano et percussion* (1959), *Le Marcheur solitaire* (1964), qui se fit écouter en 1966 au festival de Strasbourg, etc.

2. **Makato Shinohara.** — Compositeur japonais (Osaka, 1931), élève d'O. Messiaen au Conservatoire de Paris, puis de Stockhausen. Sa première partition importante, *Solitude* pour orchestre, est de 1961; viennent ensuite *Alternance* (1962), œuvre mobile pour un groupe de percussions; *Consonance* (1967), autre œuvre mobile, est conçue pour violoncelle, vibraphone, marimba, flûte, hautbois et cor. Dans cette pièce, Makoto Shinohara, rompu aux techniques récentes et d'autre part s'abreuvant aux traditions de son pays — notamment en recourant à l'emploi d'intonations fluctuantes — réussit à créer des sonorités inouïes.

3. **Gilles Tremblay** (Arvida, Canada, 1932). — Etudes au Conservatoire de Montréal, puis à Paris, avec O. Messiaen, Y. Loriod, A. Vaurabourg. Il fit partie, de 1960 à 1961, du groupe de recherches de l'ORTF. Après *Phases* (1956) et *Réseaux* (1958), Tremblay nous a donné *Cantique de durées* (1960) dont les sept formations instrumentales sont disposées en vue d'effets stéréophoniques. La composition, évidemment inspirée par une œuvre de son maître, évolue vers une liberté formelle de plus en plus grande. Tremblay est un des espoirs de la musique nouvelle.

4. **André Volkonsky,** de nationalité russe, est né à Genève en 1933. Elève de Nadia Boulanger et du Conservatoire de Moscou, il forme en URSS, en compagnie de Denisov et Tischenko, un petit groupe acquis aux méthodes sérielles. *Les Plaintes de Chtchaza* (1962), pour soprano et un ensemble instrumental, s'apparentent à la première manière de Schönberg.

5. **Jürg Wittenbach** (Berne, 1935). — Compositeur suisse; études à Berne puis au Conservatoire de Paris. Parmi ses œuvres, *Divisions*, pour piano et neuf instruments à cordes (1965), se fait écouter tout au long de ses trois parties, grâce à la diversité et à l'intensité de sa vie polyphonique, faite de contrastes de tous ordres : de rythmes, de tempi, de registres, de modes d'attaque, la matière sonore apparaissant tour à tour condensée ou diluée.

6. **Yoshira Taïra** (Tokyo, 1936). — Elève au Conservatoire de Paris de A. Jolivet, O. Messiaen et H. Dutilleux, il est l'auteur d'une série de *Hiérophonies* : n° 1 pour violoncelles, n° 2 pour quinze instruments, n° 3 pour orchestre, n° 4 pour flûtes, qui obtinrent le prix Lili Boulanger en 1971.

7. **Alexandre Goehr** (Berlin, 1932). — Etudes à Manchester, puis à Paris avec Y. Loriod et O. Messiaen. Parmi ses œuvres, nous relèverons : un quatuor à cordes, une cantate, d'après Léonard de Vinci, *Le Déluge*, où l'on observe des intentions dramatiques. Une *Suite*, pour flûte, clarinette, cor, violon, alto, violoncelle et harpe, commandée par le festival de Aldeburgh, se développe dans un climat polyphonique proche de Ravel.

8. **Virgil Thomson** (Kansas City, 1896) fut l'un des premiers élèves américains de Nadia Boulanger. Il séjourna par deux fois à Paris, environ 1922 et en 1925. Il y connut Cocteau, Picasso et les « Six » avant de s'établir, à partir de 1940, aux Etats-Unis. Sa musique, de fraîche inspiration, exploitant la simplicité prônée par Satie, emploie des harmonies diatoniques à peu près exemptes de dissonances. Son style polymorphe va du cocasse à l'austère, avec des pointes de « dadaïsme ». Son opéra *Four Saints in three acts*, écrit en collaboration avec la poétesse Gertrud Stein, est destiné à être chanté entièrement par des Noirs, ce qui lui valut le surnom de « Parsifal nègre ». Parmi les œuvres récentes de V. Thomson, nous signalerons un *Concerto de Violoncelle* (1950), deux opéras : *Bayou* (1952); *The Harwest According* (1954); pour le piano : *10 Etudes* (1943-1944); *9 Etudes* (1940, 1951) et, en 1959, pour chœur et orchestre, une *Missa pro defunctis*.

CHAPITRE VIII

GÉNÉRALISATION DU SYSTÈME SÉRIEL

Les autres courants qui se développent en cette période de 1945 à nos jours relèvent de deux démarches principales : une évolution des idées concernant le système sériel, d'une part, de l'autre, l'exploitation des découvertes électro-acoustiques : les *Musiques expérimentales* (concrète, électronique) et la stéréophonie.

La première de ces démarches, qui demeure proprement musicale, est née d'une certaine désaffection vis-à-vis de Schönberg au profit de Webern, devenu le guide des jeunes compositeurs. L'analyse approfondie de ses œuvres conduisit ceux-ci à considérer que l'application de l' « ordre sériel » au seul domaine des intonations créait une distorsion, à la fois organique et stylistique, vis-à-vis des autres composantes. Ainsi est né le principe de la *Série généralisée.*

Par cette « organisation » du matériau poussée à l'extrême on espérait résoudre les difficultés — toujours renaissantes — inhérentes au dodécaphonisme au sujet de la forme, élément majeur, qu'on le veuille ou non, d'une œuvre de musique. Or, nous avons montré ailleurs (1) que ce sentiment de la forme est lié à celui d'un mouvement, ou d'une transformation (qui est

(1) R. Siohan, Horizons sonores, Paris, Flammarion, 1956.

un aspect du mouvement) du matériau se manifestant dans la durée.

D'autre part, cherchant à éviter l'emploi de symétries trop aisément décelables, tenues comme génératrices de banalisation, les compositeurs actuels ont eu recours à de multiples solutions, dont l'efficacité apparaît finalement conditionnée par le caractère vivant du développement sonore. Au mouvement dans la durée on a ajouté souvent, afin de lui assurer un plus grand relief, le mouvement dans l'espace. Voici quelques exemples de ces diverses solutions, choisies parmi les plus frappantes :

1. De **Karlheinz Stockhausen** (Mödrath, 1928), les *Zeitmasse* (*tempi*, en allemand), écrits en 1956 pour quintette à vent, réalisent une durée qui, bien que fluctuante, n'en est pas moins organisée. Dans cette pièce, cinq tempi différents : 1) tempo fixe, précisé par le métronome; 2) tempo « aussi vite que possible », tributaire de la virtuosité des instrumentistes; 3) tempo « aussi lent que possible » dépendant de leur souffle; 4) tempo vif « en retardant » s'opposant à 5) tempo lent « allant en s'accélérant ». Un extraordinaire sentiment de liberté émane de la succession et de la superposition de ces tempi divergents, mettant en œuvre ces éléments de vie que sont le talent et l'imagination, maintenus en éveil, du chef et des interprètes. Ainsi se justifie dans *Zeitmasse* (l'un des tours de force techniques de leur auteur) l'extension du principe d'organisation de la durée, élément vivant de la forme par excellence.

2. **Michel Tabachnik** (Genève, 1942) nous offre une autre solution avec ses *Supernovae*. Ecrite pour seize musiciens, cette œuvre comprend quatre structures

(supernovae) distinctes de caractère qui, après exposition, se désagrègent pour se recomposer différemment. La thématique linéaire (mélodie) est ici à peu près absente. L'impression est celle d'une série de touches de timbres (tachisme).

3. C'est un peu sur le même principe d'un jeu de couleurs sonores que se fonde Michel Gielen (Dresde 1927) dans son œuvre intitulée *Un Dia sobresale (Un Jour se lève)*.

Les contrastes de timbres sont ici fournis par les groupes instrumentaux : cordes pincées, clarinettes, quatuor vocal, percussions (bois, peaux, métal), le tout pivotant autour des sons percutants du piano, cependant que, çà et là, un martenot surgit en élans lytiques. Le résultat est un environnement sonore enveloppant la récitation d'un texte de Pablo Neruda évoquant par de purs phonèmes ce qui s'épanouit au lever du jour comme une vie naissante : les rumeurs du port, les ronronnements de moteurs, les vols de colombes, les baisers. Bref, une réussite.

Il était naturel qu'afin de donner plus de relief aux contrastes on fasse appel à ces effets spatiaux si en honneur au XIV^e^ siècle à Saint-Marc de Venise. C'est un peu dans cet esprit que Stockhausen a conçu *Gruppen*, ce titre ne s'appliquant pas essentiellement aux trois orchestres installés autour de l'auditoire, mais plutôt à des structures, sortes de neumes polyphoniques significatifs appelés à se combiner suivant de subtiles affinités. Les orchestres sont ici des partenaires s'appelant, se répondant, joignant leurs actions respectives.

4. Ceci dit, les compositeurs post-weberniens n'ont pas unanimement adopté la doctrine de l'athé-

matisme, cette fuite devant la symétrie qu'est la forme dite « à génération continue ». Certains d'entre eux se sont plutôt employés à revivifier des schémas connus. Tel est le cas de Jacques Wilderberger (Bâle, 1921) avec sa pièce pour orchestre intitulée *Intensio-Centrum-Remissio* (forme ABA'), où un certain nombre d'éléments sont d'abord exposés, puis développés pour se résoudre et se perdre dans une sorte de réexposition. Malgré quelques réminiscences debussystes, cette œuvre a un accent nouveau, de la couleur, du relief.

5. Voici maintenant une partition où le sentiment de forme est obtenu par une alternance entre diverses intensités instrumentales. Il s'agit de la *Stèle pour Sei Shōnagon*, cantate pour soprano et dix-neuf instruments, de Pierre Froidebise (Ohoy, province de Namur, 1914 - Liège, 1962). Cette partition, écrite en 1958, utilise neuf poèmes de la célèbre poétesse japonaise (fin du X^e^ siècle), qui se constituent en un cycle divisé en trois parties. Chacune d'elles comprend un prélude, trois chants et trois repons; l'ensemble se termine par un postlude. Du point de vue qui nous occupe, chants et préludes ne comportent, outre la voix, que le piano, le célesta ou la harpe s'enroulant autour du soprano; alors que les « repons » font appel au tutti et sont plus développés que les autres séquences. Tout cela semble quasi improvisé et pourtant parfaitement cohérent, grâce à l'alternance sensible entre deux types de période : Chant-Repos.

Il n'en est pas moins certain que, chez beaucoup de compositeurs, et non des moindres, l'aspiration à une liberté toujours plus grande a posé avec une acuité accrue le problème de la forme ou, plus exactement, de la « grande forme ». Une tendance s'est fait jour

de ne plus considérer un morceau de musique comm
un tout construit dans un esprit d'unité, mais comm
une succession d'instants qui passent. Quant au prin
cipe de la série, sa généralisation va aboutir paradoxa
lement à sa dilution, surtout à partir du moment o
l'on accueillera au milieu du système des douze son
des éléments d'une autre nature, ceux-là mêmes qu
caractérisent un nouveau domaine sonore : celui de
« musiques expérimentales » (Musique concrète, élec-
tronique), lesquelles, du point de vue du concept d
grande forme, joueront le rôle d'un dissolvant.

Chapitre IX

MUSIQUES EXPÉRIMENTALES

Musique concrète en France, *Musique électronique* en Allemagne naquirent aux environs des années 1948-1950 du désir de renouveler l'art musical tout en le libérant des complexités, des « contraintes » de la méthode dodécaphonique sérielle. En fait, il s'est agi, ni plus ni moins, de remettre en cause le principe même du son musical, tel qu'il ressort de la voix chantée ou des divers instruments, en renonçant à l'idée de note (concrétisant la fixité des intonations de chacun des douze sons tempérés) et de lui substituer un matériau (« objet sonore » ou « son synthétique ») proche du bruit (1).

Dès le début de ces recherches, de jeunes musiciens s'y intéressèrent, tant en France qu'en Allemagne et plus tard en Italie. Pour ce qui est de la musique électronique — la seule dont nous ayons à traiter ici — l'une des œuvres les plus frappantes est *Le Chant des adolescents (Gesang der Jünglinge)* de Stockhausen, composé en 1956 à partir d'une voix d'enfant travaillée avec une grande habileté, utilisant des « permutations de syllabes » — le mot *jubelt* devenant tour à tour *telbju*, *lebtuj*, *blujet*, etc. — et insérant ces manipulations vocales dans des éléments de sons électroniques. En dehors du sentiment poétique qui résulte

(1) Selon les modernes acousticiens, le spectre sonore d'un son musical est ordonné, alors que celui du bruit est désordonné.

de ce *Chant des adolescents*, on a également l'impression d'une volonté ordonnée, se développant logiquement.

En ces dernières années, un courant s'est manifesté — peut-être à l'imitation de Varèse — en faveur de l'emploi, dans une même œuvre, de sons instrumentaux et de sons électroniques. Dans sa pièce intitulée *Kontakte* (1959-1960), Stockhausen tente d'utiliser des sons électroniques pour créer des parentés servant de transition entre les catégories instrumentales. Trois familles d'instruments de percussion (peau, bois, métal) se combinent à cet effet avec des sons et des bruits artificiels. On ne voit pas cependant que, par cette conjugaison, les sons électroniques aient acquis un relief particulier. Quant à la forme postulée par le musicien, elle apparaît malaisément à l'audition, tout au long des trente-quatre minutes que dure l'œuvre.

De cette partition de *Kontakte* nous pouvons déduire la transformation qui s'est opérée dans l'idée de série. Le fait que Stockhausen a introduit, au milieu des instruments traditionnels, le matériau électronique nous dit assez que la composition sérielle avec les douze sons se trouve dépassée. Sons instrumentaux et sons électroniques constituent effectivement deux mondes différents sur le double plan des intonations (imprécises dans le cas des bruits) et des timbres. De plus l'élément bruit est neutre du point de vue de son intégration verticale (harmonie) dans la polyphonie; si bien que les problèmes posés par le dodécaphonisme quant à la coexistence des sons, autrement dit quant à l'intégration des « dissonances », se trouvent éliminés, d'où une plus grande facilité d'écriture. Il est est d'ailleurs de même pour la percussion. Considérée sous cet angle, la « série généralisée » ainsi que la musique de percussion pure inclinent vers une solution de facilité, ce qui explique son adoption par plusieurs

jeunes compositeurs, parmi lesquels nous relèverons les noms de Henri Pousseur (Malmédy, 1929) et Luciano Berio (Oneglia, 1925).

Du premier, nous citerons *Rimes pour différentes sources sonores* (1958-1959), œuvre en laquelle le musicien belge (dans le même esprit que Stockhausen) se propose de faire « rimer » (c'est-à-dire d'accoupler par similitude de timbres) les sons naturels des instruments avec les sons artificiels d'une bande magnétique (sons synthétiques et fragments d'origine instrumentale, mais manipulés, transformés). A cette idée de rimes s'adjoint celle de stéréophonie, réalisée par la divison des instruments en trois groupes répartis sur le plateau et derrière le public. Il résulte de ce dispositif un contrepoint spatial, ainsi qu'un processus de demandes et de réponses qui détermine la forme.

Luciano Berio pour sa part a adopté en 1959 cette formule associant la bande magnétique aux instruments (flûte, clarinette, alto, violoncelle et harpe) dans une œuvre intitulée *Différences*. Point de sons électroniques ici, mais une bande portant l'enregistrement partiel de quelques éléments exécutés sur la scène par les cinq instrumentistes, d'où ressort un effet de stéréophonie donnant l'impression saisissante (peut-être involontaire) de la voix d'un défunt (la partie enregistrée par fragments) faisant écho aux voix des vivants.

Un jeune compositeur yougoslave, Yvo Malec (Zagreb, 1905), installé à Paris depuis 1954, s'est également employé, tout comme Stockhausen, mais de façon moins systématique, à exploiter les influences, les réactions mutuelles susceptibles de s'opérer entre les deux langages, instrumental et électronique. Dans cet esprit nous citerons *Tutti* pour orchestre et bande magnétique (1962), *Cantate pour Elle* (soprano, harpe

et bande, 1966), *Lumina* (1968) qui associe à la bande électroacoustique la sonorité des cordes. Soit trois visages, tous différents, de l'association des sons artificiels et des sons instrumentaux, chacun d'eux étant empreint d'une note poétique particulière.

Certains auteurs d'ouvrages lyriques n'ont vu dans la musique électronique qu'un bruitage plus ou moins suggestif. Tel est le cas du compositeur hollandais Henk Badings (Bandung, Indonésie, 1907), dont la musique est par ailleurs des plus classique.

D'autres, au contraire, ont employé les sons artificiels à des fins évocatrices d'événements catastrophiques. C'est ainsi que le compositeur et théoricien allemand Herbert Eimert (Bad Kreuznach, 1897), fondateur du Studio de musique électronique à Cologne, a utilisé, dans *Epithaphe pour Aichi Kuboyama* (1962), le nom de ce malheureux pêcheur japonais victime à retardement, en 1954, de la bombe de Bikini. A la suite de savantes manipulations électroacoustiques, le nom tragique ressort complètement transformé. De sons vocaux, plus de trace, hormis aux quelques endroits où les sept syllabes « Aichi Kuboyama », décomposées, triturées, interverties, semblent symboliser la lente dégradation physiologique de l'innocente victime. Dans la même voie et avec un semblable sentiment de protestation, se situe une œuvre de Luigi Nono (Venise, 1924) intitulée *Ricorda cosa ti hanno fatto in Auchwitz!*

On ne saurait quitter ce domaine des musiques expérimentales sans parler à nouveau d'Edgar Varèse qui, en 1954, vint à Paris pour réaliser la bande magnétique prévue pour *Déserts*, portant l'enregistrement de sirènes de bateaux, de rumeurs de rue, du fracas de l'atelier, de l'usine. Intervenant par trois fois dans le développement musical, elle n'y ajoute pas grand-chose

et l'œuvre ne traduit guère le propos du compositeur, pour qui le titre « Déserts » symbolisait beaucoup plus des infinis spirituels que la nudité des étendues telluriques.

Par contre, avec le *Poème électronique*, conçu pour le Pavillon Philips de l'Exposition de Bruxelles en 1958, Varèse atteint enfin à la matérialisation de son rêve. Le mélange des sons électroniques et des sons musicaux est réalisé à la perfection; et l'œuvre se développe, hors de tout système, dodécaphonique ou sériel, tonal ou autre, par la vertu d'une logique interne tout à fait remarquable. Pas d'arguties, ici, ni d'expédients pour justifier de l'existence d'une forme. Pas de « programme » préétabli; de la musique, vivant libre et indépendante. Le problème de la coexistence des deux mondes sonores antagonistes est résolu avec la maîtrise du génie, devançant ainsi toutes les réalisations dont nous avons parlé. Dans cet ordre d'idée, la réussite est complète. On notera, à ce sujet, que les noms artificiels sont le plus souvent employés avec des intonations musicales, leur apport se situant surtout dans l'ordre des timbres et de la dynamique; ce qui n'interdit d'ailleurs pas l'emploi de quelques sons mobiles (glissandos par exemple). A l'inverse des compositeurs expérimentaux, Varèse n'a pas cherché sa musique au travers de sources sonores nouvelles, alors qu'elles n'existaient pas encore; mais il en a pressenti la venue dans le creuset de sa puissante imagination.

Opéré le 27 octobre 1965, Edgar Varèse devait s'éteindre le 6 novembre, à l'âge de quatre-vingt-deux ans, sans avoir pu achever une dernière partition, *Nocturnal* qui, d'après ce qu'il nous en a légué, semble prémonitoire de l'angoisse des derniers instants d'une vie d'artiste.

CHAPITRE X

MUSIQUES ALÉATOIRES

La poursuite d'une liberté de plus en plus grande dans l'acte de composition a conduit certains musiciens aux « musiques aléatoires », ainsi nommées parce qu'elles font appel à un hasard plus ou moins contrôlé, dont on espère qu'il réalisera la spontanéité de l'improvisation. On spécule ici sur le sentiment de vie libre émanant de l'imagination et de la virtuosité des interprètes. Mais qui ne voit que, lorsque cet interprète, chef d'orchestre ou exécutant soliste, n'est pas le compositeur lui-même, celui-ci abdique la plus grande partie de ses pouvoirs de créateur à la discrétion d'un autre que lui ? De plus, l'introduction de ces éléments aléatoires aboutit à ce que l'œuvre n'est jamais, d'une exécution à une autre, semblable à elle-même — en principe tout au moins. L'œuvre devient « mobile ». Serait-ce à l'image des « mobiles » de Calder ? Mais c'est qu'il s'agit dans ce cas de tout autre chose; car l'œuvre plastique, si elle se présente, au gré des caprices de l'air, sous différents angles, n'en conserve pas moins sa forme propre. Alors que pour une œuvre de musique, c'est à une déformation complète que l'on aboutit. A moins...

Mais voyons d'abord un exemple.

1. *Zyklus* (1960) de Stockhausen, donné au Domaine musical le 26 janvier 1960, est une œuvre écrite pour un seul percussionniste; ce jour-là, Christus Caskel offrit à l'auditoire un spectacle saisissant. Installé au centre d'une véritable armée de timbales, tambours, cloches, xylophones et maints autres instruments de batterie, il va de l'un à l'autre, tantôt s'affairant, tantôt affichant un calme olympien, déchaînant des orages ou créant, par le jeu lointain des cloches, des gongs, une atmosphère de mystère, tout cela avec une étourdissante virtuosité. Immense succès, indéniablement mérité. On réclame le *bis*; on l'obtient, avec la pensée d'entendre une autre version. Point du tout; cette œuvre aléatoire s'est révélée être la même la seconde fois que la première. C'est donc que le virtuose avait préparé sa version personnelle et s'y était tenu. Ce faisant, il abolissait le hasard et se substituait au compositeur.

Pour ce qui est de deux autres partitions « mobiles » du même auteur — *Refrain pour trois exécutants* (1959) et *Musik für ein Haus* (1968) —, la première n'a fait que confirmer, à la suite de deux présentations séparées par plusieurs années, le rôle capital des interprètes; alors que la seconde s'est soldée par un échec, de même que *Répons pour sept musiciens*, de H. Pousseur.

2. Dans cette composition — qui est un jeu — « rien n'est déterminé dans la forme », nous dit-on, car celle-ci dépend entièrement des instrumentistes qui disposent des éléments nécessaires pour répondre aux conjonctures qui peuvent se présenter au cours du « jeu », chacun d'eux se livrant à une brève « partie d'échecs », selon un ordre désigné par le sort. Malheureusement ce jour-là celui-ci ne s'est pas montré favorable; et ce « programme d'action » — selon l'expression du

compositeur — a sombré dans un désarroi général.

Voilà autant d'exemples qui pourraient nous persuader de la vanité de cette entreprise de « musiques aléatoires », n'étaient deux réussites indiscutables : *Spirale*, de Stockhausen, et *Archipel I* d'André Boucourechliev (Sofia, 1915).

3. *Spirale*, ouvrage « illimité » dans la durée, aspire à illustrer l'idée d'infini. Commencé bien avant l'arrivée du public et se poursuivant après son départ, et même celui des exécutants, il veut donner ainsi l'image d'une musique venue à la fois du fond des âges et des abîmes du cosmos. Imaginez une succession de séquences, toutes orientées vers un sommet dynamique et coupées par de longs instants d'un calme impressionnant, d'un quasi-silence où se perçoivent, à intervalles très éloignés, ici un pépiement d'oiseaux, là une exclamation angoissée ou un rire démoniaque. Quelque chose de sauvage, de primitif émane de cette thaumaturgie sonore, où le son musical semble parfois surgir de la gangue des bruits les plus divers. Magie fondée, comme toutes les musiques frustes, sur la réitération obsédante d'où se dégage une indiscutable puissance d'envoûtement. Précisions que la matière sonore est constituée par un choix de sons électroniques mélangés à des sons musicaux, le tout retransmis par haut-parleurs après synthèse effectuée par le compositeur lui-même.

La musique d'*Archipel I*, d'André Boucourechliev, est conçue pour deux pianistes et deux percussionnistes. Voici ce que dit le compositeur de sa propre partition. « Les deux pianistes, auxquels peuvent se joindre deux percussionnistes, sont appelés à choisir, à orienter, à concerter, à modifier le cours de leur navigation, jamais deux fois la même, entre les îles d'un archipel jamais

deux fois semblables à leurs regards. Dans ces eaux incertaines, sans amers ni feux, ils ne vont cependant pas à la dérive : s'ils ne se voient pas, ils s'écoutent — parfois s'appellent — et c'est dans cette communication étroite, proprement musicale, qu'ils tracent leur route, imprévisible mais partagée. La moindre décision de l'un engage totalement celle de l'autre. C'est dire que cette dépendance où ils exercent leur liberté leur exclut toute idée de hasard. » D'après ces lignes, nous concluons qu'*Archipel I* — l'une des meilleures réalisations de ce type d'improvisation collective — n'est pas proprement une œuvre aléatoire, mais une œuvre « mobile », fondant ses diverses variations sur une utilisation différente de structures préalablement élaborées par l'auteur.

Chapitre XI

EN QUÊTE DE L'INFORMEL

Les réalisations des musiques électroacoustiques, d'une part, les recherches de la musique aléatoire, de l'autre, ont conduit certains compositeurs à une « quête de l'informel » aboutissant à une manière de « tachisme » sonore qui a trouvé surtout crédit auprès de la jeune école polonaise, où nous relevons les noms de Kontonski, Penderecki, Serocki.

1. **Kotonski** (Varsovie, 1925) est le premier sériel polonais qui se soit fait connaître en Occident. *Muzyka Kameralna* (1958), cycle de cinq miniatures pour orchestre de chambre, ne se réfère pas, malgré son sous-titre, au style de Hindemith. Pas la moindre trace de contrepoint; tout au contraire, de courts fragments disposés dans la durée et les registres sonores selon une conception pointilliste. Cette composition, cherchant dans les combinaisons de timbres sa substance et sa raison d'être, fait appel à vingt et un instruments auxquels s'ajoute la percussion. Même absence de lignes que dans les tableaux tachistes.

Kotonski avait écrit auparavant : *Six Miniatures pour clarinette et piano* (1957); *Musique en relief* (1959) pour six groupes d'instruments (on songe aux *Gruppen* de Stockhausen, nés la même année) où l'auteur cherche à exploiter les effets de stéréophonie. Plus tard il a

donné *Concerto pour quatre* (harpe, clavecin, guitare, piano) réunissant en un même faisceau des instruments à cordes pincées ou percutées; *Canto*, pour dix-huit instruments (1961). Fondateur en 1960 du premier studio de musique électroacoustique dans les pays de l'Est slave, il a toujours montré de la rigueur dans un genre qui ne laisse pas de tomber fréquemment dans la facilité et même l'indigence.

2. **Krystov Penderecki** (Cracovie, 1933) est considéré comme l'un des chefs de file de l'avant-garde musicale polonaise depuis 1958. Ce fut lui surtout qui donna le coup d'envoi à la formule pointilliste-tachiste qui régna dix années durant en Pologne. Ses *Strophen*, conçues dans cet esprit, ont déterminé sa notoriété. On y trouve pour la première fois la technique fondée sur des sons complexes — proches des « objets sonores » de la musique concrète — constitués par des agglomérations de demi-tons et cherchant leurs caractères dans les divers modes d'attaque. Cette œuvre est écrite pour soprano, récitant et dix instruments. Penderecki s'y montre, de même que dans les œuvres qui suivent jusqu'en 1962, un héritier de Varèse et de Xenakis.

Après un *Quartetto per archi* (1960), *Anaklasis*, pour cordes et percussion eut un grand retentissement auprès du public polonais, de même que *Threnos* « à la mémoire des victimes d'Hiroshima » pour cinquante-deux cordes (1961). A partir de *Polymorphies* (1961), *Canon* (1962) et surtout *Fluorescences* pour grand orchestre, la formule tachiste commence de perdre sa fraîcheur pour tomber dans des excentricités dénuées d'invention et de signification, comme par exemple scier du bois, limer vigoureusement une barre de fer en guise d'introduction à un concert de bruits où les tapotements des archets sur les pupitres le disputent en

puérilité au cliquetis de la machine à écrire. Au point que le compositeur lui-même sentit ce que ce pointillisme-tachisme avait de superficiel.

Le *Stabat-Mater* (1962) faisant appel à trois chœurs *a cappella* pour seize voix inaugure une orientation nouvelle qui va se préciser avec la *Passion selon saint Luc*, où Penderecki introduit ses « objets sonores » dans une trame vocale et instrumentale qui s'inspire des Passions des XVII^e^ et XVIII^e^ siècles. Si bien que l'on songe à certaines pages de A. Honegger. Le *Dies irae* pour trois chanteurs solistes, soprano, ténor et basse, chœurs et orchestre, confirme cette tendance à un néo-classicisme qui incline parfois vers des effets de grandiloquence. Cette partition, composée autour de textes de la Bible, d'Eschyle, d'Aragon, de Valéry, auxquels se joignent ceux de Broniewski et de Rozevitz, s'inspire du grégorien ainsi que des polyphonies de la Renaissance.

Sans nier la puissance de telles œuvres, elles n'en sont pas moins le témoignage d'une volte-face assez curieuse. On sent que le compositeur, las de l'informel, a cherché à sortir de cette impasse. Mais il semble que sa technique dodécaphonique ne fut pas suffisamment élaborée pour échapper à un retour vers un académisme dépassé, trahissant ainsi un penchant à la facilité qui déjà se dissimulait dans les œuvres de la période tachiste.

3. **Kazimierz Serocki** (Torun, 1922). — Elève du Conservatoire de Lodz puis de Nadia Boulanger à Paris, il est parti du folklore pour ensuite s'engager dans la voie néo-classique d'Albert Roussel et de Stravinsky.

Deux symphonies (1952 et 1953), *Sinfonietta* (1956) pour deux orchestres à cordes; *Les Yeux en l'air*

(1957), cycle de mélodies, précèdent l'adoption, en 1958, de la méthode sérielle avec *Musica concertante*. En 1959 Serocki paie son tribut à la musique spatiale avec *Episodes* pour cordes et trois groupes de percussions. *Segmenti* en 1961, pour douze vents, six cordes, piano, célesta, clavecin, harpe, guitare, mandoline et cinquante-huit percussions, est un essai de tachisme dans la tendance générale de l'avant-garde polonaise. Serocki se tourne ensuite avec *Klangkomposition* vers l'exploitation de la *Klangfarbenmelodie*, qui semble être la voie la plus favorable au développement de son tempérament.

CHAPITRE XII

LE THÉÂTRE MUSICAL

Certains compositeurs actuels, s'essayant à renouveler la formule du concert, ont tenté de rompre avec la tradition qui fait de l'interprète, du chanteur principalement, un personnage impassible et un tantinet austère. Et ils ont imaginé le « théâtre musical » qui fait appel, non seulement au jeu des instrumentistes et à la voix des chanteurs, mais aussi à leur comportement sur la scène : déplacements, gestes, mimiques qui, la plupart du temps, tendent à intriguer par leur étrangeté. Il est juste de reconnaître qu'à ces éléments purement spectaculaires s'adjoint généralement une préoccupation plus authentiquement musicale, et qui tient à une conception nouvelle de la polyphonie, laquelle ne vise plus à la cohésion intime des différents groupes instrumentaux en une unité, mais au contraire à leur autonomie relative, destinée à la mise en relief de plans différents, avec l'idée d'un échange d'actions (donc de mouvements) entre les groupes, qui prennent ainsi l'allure de « personnages collectifs ».

1. L'un des meilleurs exemples de ce genre nouveau a été réalisé par Luciano Berio avec *Circles* (1960), dont la première audition eut lieu à Donaueschingen en 1962. Composée d'après trois poèmes de E. C. Cummings, cette partition n'en traite pas les textes selon

la formule habituelle du Lied, mais, négligeant le sens littéral, ne retient que les qualités phonétiques des syllabes, dans le sens d'une action purement musicale qui se développe entre le chant et les instruments (harpe et deux percussionnistes). Admirablement présentée, sur le double plan vocal et « gestuel » par l'extraordinaire artiste qu'est Cathy Berberian, l'œuvre a obtenu, de la part d'auditoires différents, un immense succès, dû à la verve tout italienne du compositeur, inclinant vers une sorte de baroquisme surréaliste des plus savoureux. Ajoutons que la forme symétrique adoptée (ABCBA) qui, en refermant le cercle des développements, justifie le titre de l'œuvre fut pour beaucoup dans l'accueil favorable du public.

2. Voici une autre version de « théâtre musical », également valable, imaginée par Gyorgi Ligeti, compositeur d'origine hongroise (Dicsöszentmarton, 1923) dans ses *Aventures et nouvelles aventures* (1966). Le musicien est indiscutablement doué du sens comique. La drôlerie de cet opéra imaginaire, faite tout autant d'effets visuels que d'éléments auditifs, tient en grande partie à la disparate entre la présentation des exécutants, en vêtements de soirée, et le comportement de ces exécutants qui agissent comme des personnages de comédie. C'est ainsi que les chanteurs échangent des mimiques muettes, cependant que le contrebassiste s'escrime cocassement sur son instrument. L'influence du music-hall est évidente.

Avec Vinco Globokar — né en France en 1934, mais néanmoins de nationalité yougoslave —, c'est un autre genre d'humour qui nous est présenté dans *Accord 1966*, composition pour soprano, flûte, trombone, violoncelle, orgue électrique et percussion. La musique — ou plus exactement les matériaux sonores —

nous fait entrer de plain-pied dans le domaine de la haute fantaisie, où la caricature et le drame, l'émotion et la grimace constamment se côtoient.

L'auteur a pris pour armature de son œuvre un texte où quatre langues se succèdent dans un désordre apparent, négligeant d'ailleurs toute signification littérale. Mais dans cet ensemble, la voix (qui passe du souffle au claquement de langue, puis à une sorte de chant parlé entrecoupé de rires, de sanglots, de vociférations) évoque irrésistiblement une sorte de dialogue intérieur, si bien que la pièce tient un peu du théâtre, un théâtre sans sujet, sans décor, sans jeu de scène. Le tout, habilement agencé et bénéficiant du talent de Globokar sur son trombone, est une réussite en son genre.

Nous ne mentionnerons que pour mémoire d'autres essais de théâtre musical comme *La Passion selon Sade*, de Sylvano Bussotti (Florence, 1931) et *Textes 1967* de Carlos-Roque Alsina (Buenos Aires, 1941) qui, en s'abandonnant à peu près uniquement à des gags un peu trop faciles, n'ont avec la musique que des rapports par trop lointains.

CHAPITRE XIII

« DADA » NOUVELLE MANIÈRE

Du reste, en ces dernières années, nous assistons à un retour de flamme de l'esprit « dada », caractérisé par une certaine forme d'humour à froid, qui se manifesta aux environs de 1917 en France et que nous redécouvrons en Allemagne vers 1920 avec Kurt Schwitters, né à Hanovre en 1887. Ce compositeur, fondateur du mouvement dadaïste « Merz » et qui, se donnant comme précurseur en poésie (lettrisme), alors que sa pensée musicale est d'un académisme des plus conventionnels, offre un curieux exemple de contradiction entre intention et moyens. C'est dire qu'il ne faut pas accorder grande valeur d'art à sa *Ursonate (Sonate originelle)*, 1922, pour chœur parlé farcie de voyelles crissées, tremblées, modulées et autres vocalisations insolites.

Négligeant ce passé qui semblait révolu, nous nous tournons alors vers le compositeur américain John Cage (Los Angeles, 1912) qui paraît avoir eu, le premier, l'idée de faire revivre trente ans plus tard cet esprit farfelu. Notons qu'à l'heure actuelle John Cage est aux Etats-Unis une personnalité importante dont l'influence dans le monde ne saurait être tenue pour négligeable. Sans doute faut-il compter à son actif les sonorités nouvelles du « piano préparé ». On doit également signaler qu'il fut l'un des premiers à intro-

duire le hasard en « composition musicale », initiative qui, avec *Imaginery Landscape* pour douze postes de radio (1951) captant simultanément douze émissions différentes, montre son vrai visage : celui de l'incohérence promue au rang d'un principe. Ce qui est sûr, c'est que ce musicien américain est passé maître dans l'art du « canular ». N'a-t-il pas imaginé, tout dernièrement, d'utiliser en manière d'accompagnement d'un ballet, un vieux disque éraillé où l'on perçoit, au milieu d'un effroyable vacarme, quelques mots d'anglais, de français, quelques bouffées de chœurs d'enfants, les échos lointains d'une vieille rengaine, tout cela se juxtaposant, se superposant sans suite, sans raison, dans une discontinuité absolue de pensée.

Cela dit, John Cage se révèle un musicien dans des œuvres comme son *Concerto pour piano préparé et orchestre* (1951), bien qu'il y remette en question le système du tempérament égal, réintroduisant ainsi, en même temps que des sonorités extra-pianistiques, des intervalles irrationnels.

Lukas Foss, né à Berlin en 1922 et fixé depuis 1937 aux Etats-Unis, n'a pas dédaigné de s'engager dans cette voie d'un humour facile. Dans son *Paradigm for Percussionnist-Conductor* (1969), il place Christoph Caskel, percussionniste virtuose, à la tête d'un petit ensemble instrumental combiné avec une bande enregistrée. La composition, qui se développe autour d'un texte parlé, prend pour pivot un refrain style jazz où intervient une scie musicale, lequel refrain prend tout son sens comique lorsqu'à la fin les musiciens se lèvent pour saluer, à l'exception du violoncelliste qui, le dos tourné, continue imperturbablement sa partie. L'effet de ce gag sur l'auditoire est irrésistible.

Avec l'œuvre, fort abondante et multiforme, de Mauricio Kagel (Buenos Aires, 1931), nous avons comme

une synthèse de toutes ces facéties dont nous venons de parler. Fixé en Allemagne depuis 1957, il est devenu, deux ans plus tard, le chef du « Kölner Ensemble für neue Musik ». Il dispense son enseignement, tant à Darmstadt (cours d'été) qu'à l'Université de Buffalo.

Tout d'abord influencé par Stockhausen il fut pourtant l'un des premiers à tenter l'union des deux mondes un moment rivaux : l'électronique et l'instrumental. Dans le mariage des sons vivants et des sons enregistrés il est allé aux limites du possible. Qu'on en juge par cette pièce *Transición II*, où se trouvent superposées trois couches sonores : *a)* enregistrement de « certaines structures » (préalablement à l'exécution); *b)* jeu des instrumentistes en salle, enregistré en public; *c)* restitution en play-back de cet enregistrement de musique vivante, mêlée d'aléatoire, auquel se superpose la première bande de « structures ». Bref, un désordre organisé.

Dans son « Theaterstück » intitulé *Sur scène*, Kagel se propose d' « imiter » (et de mimer) l'état de confusion mentale de toute une littérature dont la musique est souvent l'objet. En somme, une diatribe à l'adresse des critiques, qui n'est ni plus ni moins qu'une histoire de fous. *Musik aus Tremens* (1965) d'après un délire provoqué par la drogue, *Match* (1964) pour percussion et deux violoncelles (autre exemple de théâtre musical, où le timbalier joue le rôle d'arbitre) se situent dans la même ligne d'un humour plus digne du cirque que du concert.

CHAPITRE XIV

MUSIQUE ET MATHÉMATIQUES

Iannis Xenakis (Athènes, 1922). — Ce compositeur, élève d'O. Messiaen, a collaboré en qualité d'architecte, assistant de Le Corbusier, à la construction du pavillon Philips à l'Exposition de Bruxelles. Du seul point de vue de la musique, cette personnalité est si particulière qu'elle ne s'insère que très malaisément dans une catégorie précise. Considérant que les sériels n'ont pas su maîtriser logiquement l'indéterminisme de l'atonalité et que leur polyphonie linéaire dépasse, par excès de complexité, les possibilités d'appréhension de l'esprit, Xenakis a entrepris de prospecter un nouveau matériau sonore, plus conforme à ses aspirations. Pour lui, la musique se présente sous l'aspect de « nuages de sons », idée dont on appréciera le caractère révolutionnaire quand nous aurons dit qu'elle échappe à la notion de note — concrétisant une intonation fixe — et par conséquent à tout ce qui en découle : intervalles, gammes, accords, polyphonie au sens accordé jusqu'ici à ce mot. Cette démarche — tout comme son jugement sur les sériels — semblerait rapprocher Xenakis des musiciens concrets, n'était qu'il ne fait nullement appel, comme eux, aux sons artificiels.

Précisons d'abord qu'au regard de toute musique connue, ces nuages de sons appartiennent au domaine de l'indéterminé. Il faut les entendre comme des effets

de masse, assimilables au bruit de la grêle ou de la pluie tombant sur une surface dure, ou encore aux remous divers, aux flux et reflux d'une grande foule passionnée. Pas question, en de tels cas, de distinguer séparément les éléments : bruit de chaque grêlon, de chaque goutte de pluie ou des clameurs d'individus pris isolément. En effet c'est que, face à cette infinité de composantes, l'esprit franchit une frontière pour percevoir exclusivement un phénomène d'ensemble (ce que n'est pas la polyphonie contrepointée, qui postule la perception nette de plusieurs plans sonores simultanés).

Etant donné la conception particulière de Xenakis, on comprendra qu'il puisse en venir à envisager ses ensembles de sons sous l'angle du calcul des probabilités s'exerçant d'après la loi des grands nombres. Ce faisant, il tente de maîtriser ce hasard en lequel beaucoup de ses contemporains cherchent l'expression suprême de la liberté. Ainsi s'explique et se justifie le recours aux mathématiques (Théorie des ensembles) dans l'acte de création musicale.

Passant à la réalisation pratique, les « nuages de sons » seront produits à l'orchestre par un enchevêtrement de sons indéterminés et mobiles provenant soit de glissandos, soit de pizzicatos ou de sons *col legno* (avec le bois de l'archet) se succédant très rapidement et dans un désordre apparent, tant au point de vue rythmique qu'en ce qui concerne les intonations, celles-ci s'étageant selon un large spectre en une multitude de points, donnant au nuage une étendue, une épaisseur, un volume. Notons qu'un tel matériau ne saurait être confondu avec les « objets sonores » de la musique concrète, vu que ceux-ci sont issus de bruits, alors que les nuages de sons proviennent d'instruments de musique traditionnels. Ajoutons qu'ils évoluent, rapi-

dement ou lentement, du grave à l'aigu ou *vice versa*, se gonflent ou s'amincissent, éclatent ou se diluent, donnant ainsi naissance à des formes sonores en mouvement. Là encore interviennent les mathématiques. Xenakis s'avise en effet de l'efficacité des théories probabilistes qui permettent d'évaluer les possibilités des événements complexes. Il n'oublie pas que leur introduction en physique tend à maîtriser l'irrationnel, à trouver une logique à ce qui paraît n'en pas avoir.

La musique de Xenakis, dont le propos se rapproche ainsi de celui de Varèse, peut être comprise comme une sorte de géométrie sonore, dont l'audition procure des impressions de plans, de volumes mouvants, comme par exemple dans *Eonta* (1944), où, sur un fond de sons ultra-rapides égrenés au piano sur toute l'étendue du clavier, un groupe de cuivres donne l'idée des profondeurs de la mer agitées par la boule. Ainsi, le concept musical de Xenakis n'a rien d'un système de combinaisons gratuites. Il s'agit bien d'œuvres de musique, d'un intérêt variable selon les cas, mais jamais indifférentes. D'après ce qui vient d'être dit, on comprendra que le compositeur ait mis à contribution des ordinateurs pour effectuer rapidement certains calculs. Néanmoins, il ne peut être question, en ce qui le concerne, de déléguer à la machine le moindre pouvoir de création; ceci pour la raison qu'aussi loin que l'on imagine de pousser les investigations sur les activités de la pensée, alors même que l'on y emploiera cette reine du raisonnement qu'est la mathématique, toujours subsistera dans l'acte du créateur, poète, architecte ou musicien, une part irréductible d'inconnaissable.

CHAPITRE XV

AUJOURD'HUI DANS LE MONDE...

Notre tableau de la période actuelle serait fort lacunaire si, en dehors des grandes options — quelque peu aventureuses souvent — que nous venons d'exposer, nous négligions les musiciens qui, de par le monde, ont poursuivi leur route, enrichis des acquisitions de leur époque. Eux aussi sont une part importante de la vaste fresque brossée par les « musiques nouvelles ». Nous les grouperons par pays :

1. **Allemagne fédérale. — Theodor Wiesegrund Adorno** (Francfort, 1903 - Viege, Valais, 1969). — Elève d'Alban Berg, il fit surtout une carrière de musicologue. A ce titre, sa *Philosophie der neuen Musik (Philosophie de la nouvelle musique)* est son ouvrage capital.

Boris Blacher (Nou-Tchouang, Chine, 1903 - Berlin, 1975). — Compositeur allemand, directeur depuis 1953 du Conservatoire de Berlin-Ouest. De même que Stravinsky, dont il a subi l'influence, il accorde la suprématie à l'élément rythmique. C'est ainsi qu'il a imaginé le système des « mètres variables et progressifs » :

$$\frac{2}{8}+\frac{3}{8}+\frac{4}{8}+\frac{5}{8}+\frac{6}{8}$$

qui fut adopté par plusieurs de ses élèves. Son langage harmonique, par contre, est traditionnel d'esprit.

Parmi son abondante production on peut citer plusieurs opéras, dont *L'Opéra abstrait* n° 1 (1933), dépourvu d'action, le livret usant d'onomatopées; *Deux cent mille Thalers*, opéra Yddisch (1969); *Ornement*, pour orchestre (1953), fréquemment exécuté, etc.

Hans Eisler (Leipzig, 1898 - Berlin, 1962). — Elève de Schönberg et de Webern, il adopta d'abord le sérialisme classique. Puis il s'orienta (1927) vers la musique de scène et de film. De 1936 à 1948, il vécut entre New York et Hollywood. Fixé depuis 1950 à Berlin-Est, il est l'auteur de l'*Hymne national de la RDA*.

Wolfgang Fortner (Leipzig, 1907). — Professeur de composition depuis 1954 à la Nordwestdeutsche Musikschule de Fribourg-en-Brisgau, ce compositeur est un excellent pédagogue. Tout d'abord d'esprit classique, sa vaste production, embrassant la musique instrumentale, vocale et lyrique, s'orienta vers le dodécaphonisme (*Troisième Quatuor à cordes*, 1948). Son opéra *Bluthochzeit* (*Noces de sang*, 1963), d'après Lorca, témoigne d'un très sûr métier.

Giselher Klebe (Mannheim, 1925). — Elève de Rufer et de Blacher, il utilise le langage sériel avec une imagination aiguisée dans une série d'opéras : *Die Räuber* (1956); *Die tödlichen Wünsche* (1959); *Alkmene* (1961); *Figaro lässt sich scheiden* (1963); *Jakobowsky der Oberst* (1966). Musique instrumentale : *Symphonie pour 42 cordes* (1951); *Moments musicaux* (1954). On relève cependant depuis 1960 dans la production de ce compositeur un certan relâchement dans l'invention. Ses *Cinq Rechants* (Donaueschingen, 1962), Lieder écrits sur des poèmes du XIX^e^ siècle, dont Klebe s'est complu, d'ailleurs non sans talent, à dégager le sentiment romantique semblent regarder du côté de chez Hugo Wolf.

Bernd Alois Zimmermann (Bliesheim, 1918 - Königsdorf, 1970). — Trois périodes se remarquent dans sa carrière; la première, d'assimilation, où se combinèrent les influences de Hindemith, Bartok et Stravinsky, ainsi que des Viennois; une seconde, nettement sérielle, de 1952 à 1960, où ressortent une symphonie et plusieurs concertos, dont un pour trompette (1954) dans le style jazz. Une troisième période vient ensuite, où le compositeur tend à une superposition de techniques et de styles différents, comme dans *Monologe* (1964) ainsi intitulé, bien qu'écrit pour deux pianos, parce que chacun des exécutants, semblant ignorer son partenaire, égrène ses souvenirs en citations de Bach, de Messiaen, de Debussy, l'ensemble se déroulant ainsi en une ronde désordonnée de styles hétéroclites.

2. **Autriche. — Hans Erich Apostel** (Karlsruhe, 1901 - Vienne, 1972). — Compositeur autrichien d'origine allemande, fixé à Vienne en 1919. Elève de Schönberg et de Berg, il développe un langage dodécaphonique classique dans des formes symétriques issues de la variation et du rondo. On lui doit *Variations sur un thème de Haydn* (1951) pour orchestre; *Concerto pour piano et orchestre* (1958); deux quatuors à cordes, dont le second (1956) est particulièrement réussi. Rilke, Stefan George et Hölderlin lui ont inspiré des Lieder.

Friedrich Cerha (Vienne, 1926). — Professeur au Conservatoire de Vienne, fondateur de la revue *Die Reihe (La Série)*, il est un des adeptes convaincus de Schönberg. Le raffinement de son style le rapproche quelque peu de Debussy. Parmi ses œuvres caractéristiques, nous citerons *Espressioni fondamentali* pour orchestre, *Relazioni fragili* pour clavecin et orchestre de chambre, *Spiegel* I à VII pour orchestre et bande magnétique, *Exercices*, ballet abstrait. Dans son œuvre

aléatoire *Enjambements*, il introduit le hasard tout en s'efforçant de construire une forme.

3. **Belgique. — André Souris** (Marchienne-au-Pont, 1899 - Paris, 1970). — Elève de Scherchen et du Conservatoire de Bruxelles. Fondateur de la revue *Polyphonie*, il s'est principalement intéressé, en qualité de musicologue, d'une part à la musique de luth du XVI^e^ siècle, de l'autre aux mouvements d'avant-garde. Qu'il enseignât la technique dodécaphonique ou qu'il s'employât, comme chef d'orchestre, à diffuser la nouvelle musique, il fut un animateur de premier ordre. Parmi ses œuvres nous retiendrons notamment : pour orchestre, *Collages* (1928), *Symphonies* (1939), *Le Marchand d'images* (1944) pour soli, chœur et orchestre; *Comptines pour enfants sinistres*, voix et instruments (1942) qui ont quelque chose de surréaliste. André Souris est sans contexte une figure curieuse et intéressante de notre époque.

4. **Brésil. — Heitor Villa Lobos.** — Compositeur brésilien (Rio de Janeiro, 1887 - Rio de Janeiro, 1959), musicien autodidacte. Sa production égale en numéros — toutes proportions gardées — celle de Darius Milhaud, si même elle ne la surpasse.

Elle a pour sources le folklore de son pays natal. Bénéficiaire d'une bourse pour l'Europe, il donna à Paris, en 1930, un concert qui attira l'attention du monde musical et l'appui de Florent Schmitt.

De retour au Brésil, il s'y consacre à la diffusion de la musique brésilienne. Il ne néglige pas pour autant son œuvre de compositeur. On lui doit entre autres une *Messe oratorio* (1937), des opéras, des ballets, onze symphonies, de la musique de chambre, etc., et surtout ses *Choros*, comme étant les plus significatifs de son art.

5. **Espagne. — Cristobal Halffter** (Madrid, 1930). est l'un des grands noms de la nouvelle musique européenne, son renom s'étendant largement, depuis 1950, au-delà des Pyrénées. C'est aux cours de Darmstadt que ce compositeur espagnol, d'abord traditionaliste, s'est engagé dans la voie post-webernienne. Son œuvre instrumentale, déjà importante depuis 1957, est complétée par des partitions vocales : *Cantata in expectione Reurrectionis Domini* (1963); *Brechtlieder* (1967); *Symposion* pour baryton, chœur et orchestre (1968), et surtout *Planto por las victimas de la violencia* (1971), dont le titre même est évocateur. Directeur du Conservatoire de Madrid, de 1964 à 1966, Halffter a voulu rompre cette chaîne pour être libre d'écrire. Preuve courageuse de vitalité de la part d'un musicien riche de dons.

6. **Etats-Unis. — Aaron Copland** (Brooklyn, 1900). — Elève de Nadia Boulanger, il cultive deux styles, dont l'un, sacrifiant à la facilité, peut être négligé au profit de l'autre, sérieux, concis, utilisant le sérialisme et les structures asymétriques en des œuvres telles que *Piano variations* (1930); *Piano sextett* (1937); *Piano quartett* (1947); *Piano fantasy* (1957). Il n'a pourtant pas atteint son ambition : réaliser une musique typiquement américaine.

Milton Babbitt (Philadelphie, 1916). — Elève de Sessions, il a épousé la doctrine sérielle dans toute sa rigueur. Il considère le rythme et la nuance comme deux éléments organiques de la forme. Depuis 1938 il est professeur à l'Université de Princeton.

Earle Brown (Lunenburg, Massachusetts, 1926). — Cage, Calder, Varèse sont revendiqués par ce jeune compositeur comme ses maîtres à penser. Partisans de l'aléatoire, Earle Brown compte parmi les plus habiles

à exploiter ce hasard, en lequel il voit un élément fondamental de la vie. Parmi ses œuvres récentes, *From here* (1966), qui se présente comme un « mobile de Calder sonore », est une des plus intéressantes. Dans le même esprit, *Nine Rarebits* (1965) est écrit pour deux clavecins et comprend neuf parties interchangeables.

Elliott Carter (New York, 1908). — Elève de Nadia Boulanger, il est un des représentants en vue de l'Ecole moderne américaine. Hindemith et Stravinsky furent d'abord ses modèles, ainsi qu'il ressort de sa *Sonate pour piano* (1945) et de son *Premier Quatuor à cordes* (1943). Adoptant ensuite une écriture librement atonale, il s'attachera à réaliser une rythmique très souple (« modulations métriques »). A l'image de Honegger, il considère que ses partitions sont des scénarios dont les exécutants sont les personnages, d'où la tendance dramatique de ses *Variations pour orchestre* (1955), de son *Second Quatuor à cordes* (1959) et d'un *Concerto pour clavecin, piano et orchestre de chambre* (1961). Cette dramatisation le fait quelque peu apparaître comme un héritier d'Alban Berg.

Morton Feldman (New York, 1926). — Orientée vers une manière de cocasserie dadaïste, la musique de cet élève de John Cage n'est pas sans intérêt. *The Straights of Magellan* (1963) pour flûte, cor, trompette, harpe, piano et clavecin est une brève partition caractérisée par une extrême économie de moyens. Non dépourvue de poésie, elle est tournée vers une sorte de tachisme qui rappelle que le musicien s'est d'abord adonné à la peinture.

Roger Sessions (Brooklyn, 1896). — Elève de Nadia Boulanger, il est professeur depuis 1945 à l'Université de Princeton. Sa technique, d'abord tonale, a ensuite tendu, au travers d'un chromatisme de plus en plus poussé, vers le sérialisme dodécaphonique. On lui doit

notamment cinq symphonies (1927, 1946, 1957, 1958, 1964); deux quatuors à cordes (1936, 1950); un *Concerto pour violon* (1935); un *Concerto pour piano* (1956); deux opéras, etc.

7. **Grande-Bretagne. — Michael Tippett** (Londres, 1905). — Une des personnalités importantes de l'Ecole britannique. Son art, inspiré des madrigalistes élisabéthains, est audacieux par sa liberté rythmique, ignorant le carcan de la barre de mesure. Bien qu'exempt de recherches harmoniques, son langage n'en recèle pas moins un sentiment lyrique communicatif, ainsi qu'en témoigne *A Child of our Time* (1941), oratorio anti-hitlérien. Relevons par ailleurs trois quatuors à cordes, deux opéras : *The Midsummer Marriage* (1953) et *King Priam* (1962) d'une belle noblesse d'accent; enfin, en 1963, un très beau *Concerto pour orchestre.*

Nous n'oublierons pas un représentant de la jeune école, élève de Dallapiccola et de Berio. Il s'agit de Bernard Rands, né à Sheffield en 1935. Son *Action for Six* (1962) dénote une nature très douée, dotée d'un sens aigu de l'instrumentation.

8. **Israël. — Herbert Bruen** (Berlin, 1918). — Compositeur israélien d'origine allemande, qui s'est fixé en Israël, faisant de fréquents séjours aux Etats-Unis. Auteur de trois quatuors à cordes, ainsi que de *Dedication, Ouverture et Mobile* pour orchestre, il a également produit des œuvres électroniques. Un vrai musicien, adversaire des clichés et dont la renommée s'étend.

Roman Haubenstock-Ramati (Cracovie, 1919). — Compositeur israélien d'origine polonaise, il a dirigé la section musicale de Radio-Cracovie (1947-1950); a fait ensuite un séjour à Tel-Aviv (1950-1957); enfin

s'est initié à Paris aux procédés électroniques. Fixé à Vienne, il collabore à l'Universal Edition. Ce compositeur exploite volontiers certains dispositifs spatiaux. Dans ses *Séquences pour violon et orchestre* (1958), par exemple, l'instrument soliste occupe le centre d'un ensemble instrumental où domine la percussion et réparti en quatre groupes hétérogènes situés aux quatre angles du plateau. *Jeux*, pour six percussionnistes, est une œuvre mobile, mais dont les éléments sont entièrement définis par l'écriture. Dans une recherche de subtilité encore plus poussée, nous citerons *Symphonie de timbres* (1957); *Vermutungen über ein dunkles Haus*, pour trois orchestres et deux bandes magnétiques (1963); et un opéra, d'après Kafka, *Amerika* (1966).

Un langage évolué allié à un extrême raffinement des timbres ont fait de Haubenstock-Ramati l'une des personnalités en vue de la jeune Ecole israélienne.

9. **Italie. — Niccolo Castiglioni** (Milan, 1932). — Elève de Blacher, il n'en a pas moins été marqué par Stravinsky et Messiaen. Puis, au cours de Darmstadt, il s'est familiarisé avec les techniques récentes, se plaçant dans la ligne post-webernienne évoluée. Parmi une importante production, nous citerons deux symphonies; l'opéra radiophonique *Attraverso lo Specchio* (prix Italia, 1961) et une étude très ramassée *Le Langage musical de la Renaissance à nos jours.*

Bruno Maderna (Venise, 1920 - Darmstadt, 1973). — Elève de Malipiero et de Scherchen, il adopte aussitôt le sérialisme tout en se libérant progressivement de son rigorisme en une série d'œuvres telles que *Studi per il processo di Kafka*, pour orchestre (1950); *Composizione* I et II pour orchestre de chambre (1949 et 1950); *Quartetto per archi in due tempi ; Serenata per undici strumenti.* Son goût pour les sonorités rares l'a incité à

prospecter le domaine électronique et à l'associer aux instruments traditionnels, comme dans *Musique à deux dimensions* pour flûte et bande magnétique (1958), ainsi que dans *Serenata I et IV ; Continuo ; Notturno ; Syntaxis*, etc. Il a fondé avec Luciano Berio le « Studio de phonologie de Milan ». Ces deux musiciens constituent, avec Luigi Nono, l'avant-garde de l'art musical italien. Maderna est aussi un des meilleurs chefs dévoués à la musique contemporaine.

Luigi Nono (Venise, 1924). — Elève de Malipiero, de Maderna et de Scherchen, il a été l'un des initiateurs, avec Boulez et Stockhausen, du mouvement post-webernien d'après 1945. Les titres de nombre de ses œuvres témoignent véhémentement de ses opinions politiques, antifascistes et antibellicistes. Son opéra *Intolleranza* (1961) est, dans cette voie, son œuvre capitale. Mais il faut aussi citer *La Victoire de Guernica*, d'après P. Eluard (1954), chœur et orchestre; *Il Canto sospeso* (1956), d'après des lettres de condamnés à mort. L'année 1965 consacre le règne exclusif de la bande magnétique, d'abord avec *La Fabrica illuminata*, exploitant des bruits d'usine. Désormais de plus en plus engagé politiquement, Nono, après s'être insurgé contre la violence, aboutira, à la suite de Mai 68, dans *Non consumiamo Marx*, à prôner une autre forme de violence, mise au service de la révolution.

De cette illustration des drames sociaux, il résulte que la musique ne gagne guère en valeur intrinsèque. Et l'on regrette l'inspiration purement musicale d'œuvres telles que cette seconde partie d'une épithaphe pour Garcia Lorca : *Y su sangre ya viene cantando* (flûte, cordes et percussion, 1952); et les *Canti di vita e d'amore* (1962), où Nono fait usage de micro-intervalles et de concentrations de demi-tons, cepen-

dant que la ligne vocale, par sa souplesse et sa sensibilité tout italiennes, témoigne de l'un des dons les plus évidents du compositeur.

10. **Japon. — Yoritsune Matsudaira** (Tokyo, 1907). — Elève d'A. Tcherepnine, il occupe dans son pays une situation éminente. Depuis 1953 il est président de la section japonaise de la SIMC. Son style est une synthèse de la musique traditionnelle japonaise et de la technique dodécaphonique. Au cours de son évolution, il a subi l'influence debussyste, ainsi que l'attestent ses *Figures sonores* (1956). Mais le concept de forme est nettement oriental par sa tendance à une sorte de statisme. Citons encore *Thème et Variations*, piano et orchestre (1951); *U Maï* (1957); *Samaï* (1958).

Toshiro Mayuzumi (Yokohama, 1929). — Elève à Paris de T. Aubin, il s'est bientôt classé parmi les personnalités éminentes de son pays, après s'être engagé dans la voie postsérielle avec *Sphenogrammes*, *Ectoplasme*, *Variations sur sept pour bande magnétique*.

11. **Suède. — Karl Birger Blomdahl** (Växjö, 1916 - Kungsängen, 1968). — Depuis 1960, professeur de composition au Conservatoire de Växjö, il fut en 1965 nommé directeur musical de la radio suédoise. Sa production, d'abord orientée par Hindemith, s'est ensuite tournée vers Bartok, puis le dodécaphonisme sériel, ainsi qu'en témoignent sa *Troisième Symphonie* (1950), *Dans la salle des miroirs*, oratorio (1952), *Anabase*, cantate d'après Saint-John Perse (1956), *Fioriture* (1961) et *Forma Ferritonans* (1960) pour orchestre, sont dans la manière pointilliste. Son opéra *Aniara* (1959) eut un succès de curiosité du fait de son sujet : un drame extra-terrestre dont l'action se déroule dans un vaisseau cosmique en perdition.

Bo Nilsson (Skelleftehamm, 1937). — Bien qu'ayant vécu sa jeunesse en Laponie dans un isolement complet, il sut, par la seule lecture de partitions, s'assimiler les techniques de Webern, Boulez, Stockhausen et Messiaen. Ce jeune autodidacte s'est révélé en 1956 à Darmstadt dans toute la fraîcheur de ses dons exceptionnels. *Frekvenser*, pour flûtes, vibraphone, xylophone, guitare, contrebasse et deux percussionnistes est établi sur six séries de complexes sonores et relève d'une manière pointilliste. En 1959, *Zwanzig Gruppen* utilise les méthodes aléatoires. Viennent ensuite *Oswaldkantaten* (1958), *Ein irrender Sohn* (1959), *Gesang von der Zeit* pour orchestre de chambre, *Schlagfiguren* pour piano. A partir de 1960, Bo Nilsson a adopté une écriture plus contrapontique.

12. **Suisse. — Jacques Guyonnet** (Genève, 1933). — Elève de Pierre Boulez, il est partisan de la pensée sérielle la plus rigoureuse et réprouve les extravagances d'allure dadaïste. De la fantaisie, de la malice pointent dans des œuvres telles que *Monades II* (1959-1961); *Polyphonies I II III* (1960-1963), où sont utilisés des rythmes disloqués. Guyonnet, dont le catalogue est déjà imposant, a fondé les concerts du Studio de musique contemporaine. Il est aussi chargé d'un cours de composition au Conservatoire de Genève.

13. **URSS. — Edison Denisov** (Tomsk, Sibérie, 1929). — Tout d'abord émule de Chostakovitch et de Prokofiev, il s'est ensuite placé dans le sillage de Stravinsky avant d'adopter une voie proche de celles de Nono et de Boulez, utilisant certains aspects du sérialisme et des procédés aléatoires. *Le Soleil des Incas* (1964), cantate en six parties pour soprano, trois récitants et ensemble de chambre, est construite sur une

série dodécaphonique. Elle a été créée à Leningrad en 1964. Autres œuvres : *Variations* pour piano (1961); *Canti di Catull,* pour voix de basse et trois trombones (1962); *Jeu sans règles* (1965).

L'exploitation des micro-intervalles (du quart au douzième de ton) a préoccupé plusieurs musiciens de notre siècle; entre autres, le Tchèque Aloïs Haba et le Russe Ivan Wychnegradsky.

Aloïs Haba (Vizovice, 1893 - Prague, 1973) a enseigné depuis 1923 à Prague et fut nommé directeur du second théâtre lyrique de cette ville en 1945. Trois opéras, *Die Mutter* (1931), *Neue Erde* (1936), *Es komme dein Königreich* (1942); une cantate, *Für den Frieden* (1949), témoignent, avec de nombreuses œuvres instrumentales et vocales, de l'activité d'Aloïs Haba comme compositeur.

Ivan Wyschnegradsky (Saint-Pétersbourg, 1893 - Paris, 1979) vécut en France dès 1920. Pour lui, le système des micro-intervalles aboutit à la constitution de deux sortes d'espaces : octaviants et non octaviants. Ces derniers, repoussant l'intervalle d'octave, bouleversent toutes les structures d'intonations, horizontales et verticales. De plus, cette conception entraîne la construction d'instruments réalisant ces nouveaux intervalles, étrangers au phénomène acoustique. C'est ainsi que *Arc-en-ciel* (1956) requiert six pianos différemment accordés.

Ajoutons que cet ultra-chromatisme n'a aucun point commun avec le glissando utilisé par Xenakis.

CONCLUSION

Tout au début de cette étude nous nous sommes demandé quelles pouvaient être les répercussions de la science sur l'art musical. Or, le phonographe à rouleaux — instrument pourtant fort rudimentaire — n'a-t-il pas permis à Bartok, dès 1905-1906, de fixer pour la postérité des documents folkloriques en voie de disparition? Résultat indiscutablement positif. De même, à cette époque, nul n'était-il en mesure d'envisager les bienfaits du microsillon, encore moins ceux de la radio; puissance utilisée d'ailleurs pour le meilleur comme pour le pire, aboutissant parfois à une fâcheuse confusion des valeurs. Mais laissons cela, les avantages pour la musique n'en étant pas moins tangibles.

Au reste, ces répercussions de la science ne sont que d'ordre matériel. Or il est également intéressant, et peut-être plus important, d'observer qu'elles s'accompagnent d'un phénomène considérable dans lequel nous serions tentés de voir un certain parallélisme, du fait de l'ampleur et de la rapidité d'évolution de ces deux domaines pourtant fort différents : recherche scientifique et création d'œuvres d'art.

Toutefois un tel parallélisme pourrait n'être qu'une sorte de mirage si, revenant à notre objectif fondamental, nous observons, en musique, la transformation progressive des moyens d'expression : élimination de la tonalité, du principe thématique, voire celle de la mélodie et du sentiment de la forme; autant d'acquisi-

tions du passé qui, progressivement, voient leur primauté perdre du terrain.

Or, dans cette évolution du langage sonore, deux faits retiennent notre attention : on s'est détourné du romantisme, on s'est gardé de plagier Wagner. Voilà pour le style. Quant à l'introduction du bruit qui, indéniablement, constitue un rejet brutal de cette conquête du son musical, dont la puissance est attestée par des personnages qui, pour légendaires qu'ils fussent (Orphée, Amphion), n'en témoignent pas moins du vif sentiment ressenti par l'homme — fût-il un simple berger — découvrant cette merveille sonore, extraite précisément de la gangue des bruits : conquête peut-être inspirée par une recherche d'imitation de certains chants naturels, celui des oiseaux par exemple.

On ne s'étonnera pas qu'un tel rejet nous amène à nous interroger sur l'avenir de la musique.

La haute autorité de Pierre Boulez, professeur au Collège de France, sa carrière particulièrement brillante de compositeur, nous incitent à espérer que cet IRCAM qu'il a fondé — et qui, soulignons-le, accueille maints musiciens étrangers (1) — apportera la réponse à notre attente, si toutefois il est possible de justifier l'alliance de ce qui est fondamentalement désordonné : le bruit, avec ce qui est un modèle d'ordre : le son musical. Problème d'esthétique au premier chef, bien plus que rêves d'ingénieurs électroniciens. A moins d'un miracle, il n'est guère probable qu'en l'occurrence les recherches expérimentales aient toujours servi la musique de façon positive.

En fin de compte nous dirons qu'en art la découverte technique est pure vanité si elle n'est assortie d'une intention esthétique aspirant à se matérialiser,

(1) Pour la saison 1982 nous relevons sur 24 noms de compositeurs invités 14 étrangers et 10 Français. Voir Annexe en fin de volume.

comme par exemple une couleur sonore caractéristique, une forme de mouvement, un jeu de contrastes...

Si Debussy — l'initiateur —, Bartok, Stravinsky, les Trois Viennois, Varèse lui-même ont pu s'imposer en tant que novateurs, c'est qu'ils avaient quelque chose à dire qui n'avait pas été dit et nécessitait de nouveaux moyens de dire.

Innover c'est créer, et cette création ne peut être l'œuvre que d'authentiques compositeurs. A eux seuls revient légitimement le droit à la parole. Mais peut-être va-t-on m'accuser de promouvoir ainsi le culte de la personnalité!

BIBLIOGRAPHIE SOMMAIRE

In Dictionnaire de la musique (Bordas, 2 vol., Paris, 1970), cf.
— « Claude Debussy » (l'initiateur) ; « Olivier Messiaen » ;
— la plupart des compositeurs étrangers cités dans cet ouvrage.

P. Boulez, Penser la musique aujourd'hui, Mayence, C. B. Schott's Soehne, 1963.

P. Boulez, La Musique en projet, Gallimard, coll. « Cahiers Renaud-Barrault », 1975 (Musiques expérimentales).

IRCAM-PRESSE, janvier 1982.

B.M. METZ

INDEX

Adorno Theodor, 31, 109.
Albeniz Isaac, 7, 9.
Altenberg Peter, 45.
Apostel Hans Erich, 111.
Arrigo Girolamo, 76.
Aubin Tony, 118.

Babbit Milton, 113.
Bach Jean-Sébastien, 18, 41, 47, 111.
Badings Henk, 90.
Bartok Béla, 12-14, 18, 26-30, 39, 41, 60, 61, 65, 111, 118, 121, 123.
Beck Conrad, 25.
Beethoven Ludwig, 8.
Berio Luciano, 100, 115.
Berg Alban, 24, 32, 38, 41, 44, 45, 47, 48, 51, 63, 67, 68, 109, 111, 114.
Blacher Boris, 65, 109, 110, 116.
Blomdahl Karl Birger, 118.
Boukourechliev André, 94.
Boulanger Nadia, 25, 80, 81, 98, 112, 114.
Boulez Pierre, 51, 78, 117, 119, 122.
Brahms Johannes, 7-9.
Britten Benjamin, 12, 73-75.
Brown Earle, 113.
Brückner Anton, 16.
Bruen Herbert, 115.
Busoni, 25.
Bussotti Sylvano, 102.
Byrd William, 74.

Cage John, 103, 104, 114.
Carlos-Roque Alsina, 102.
Carter Elliot, 114.
Casella Alfredo, 10, 24, 64.
Caskel Christophe, 93, 104.
Castiglioni Niccolò, 116.
Cerha Friedrich, 111.
Chavez Carlos, 15.
Chostakovitch Dimitri, 67-69, 119.
Cimarosa Domenico, 11.
Copland Aaron, 113.
Cui César, 7.

Dallapiccola Luigi, 63-65, 73, 115.
Debussy Claude, 4, 5, 9, 12, 14, 15, 20, 27, 28, 38, 40, 50, 51, 58, 60, 63, 74, 111, 123.
Denisov Edison, 80, 119.
Deutsch Max, 76, 79.
Diaghilev (de) Serge, 14, 17, 24, 38, 39.
Dukas Paul, 14.
Dutilleux Henri, 80.
Dvořák Antonín, 7, 61.

Egk Werner, 72, 73.
Eimert Herbert, 90.
Eisler Hans, 110.
Enesco Georges, 15.

Falla (de) Manuel, 9, 14.
Fauré Gabriel, 10, 16.
Feldman Morton, 114.
Ferroud Pierre-Octave, 60.
Fortner Wolfgang, 75, 110.
Foss Lukas, 104.
Franck César, 16.
Froidebise Pierre, 85.

Gédalge André, 62.
Gerschwin Georges, 24.
Gielen Michel, 84.
Glazounov Aleksandr, 10, 17.
Globokar Vinco, 101, 102.
Goehr Alexandre, 80.
Granados Enrique, 7.
Grieg Edvard, 7.
Gunther Dorothée, 58.
Guyonnet Jacques, 119.

Haba Aloïs, 120.
Haendel Georg-Friedrich, 21, 41, 56.
Halffter Cristobal, 113.
Harsanyi Tibor, 60.
Hartmann Karl Amadeus, 63, 65.
Haubenstock-Ramati Roman, 115, 116.
Henze Hans Werner, 75, 76.
Hindemith Paul, 41, 55-58, 64, 67, 68, 75, 96, 111, 114, 118.
Honegger Arthur, 20-23, 25, 114.

Indy (d') Vincent, 14, 15, 61.
Ives Charles, 4, 7.

Janáček Leoš, 12, 61.
Jolivet André, 80.

Kagel Mauricio, 104, 105.
Klebe Giselher, 110.
Klee Paul, 44.
Kleiber Erich, 48.
Kodaly Zoltan, 12-14, 27, 60.
Kotonski Wlodzimierz, 96.
Koussewitsky Serge, 23.
Krenek Ernst, 65.
Kurtz Eugène, 79.

Lajtha Laszlo, 12, 13.
Leibowitz René, 75.
Leoncavallo Ruggiero, 7.
Liadov Anatoly, 7.
Liebermann Rolf, 71, 72.
Ligeti Gyorgi, 101.
Loriod Yvonne, 79, 80.

Machado Augusto, 64.
Maderna Bruno, 116, 117.
Mahler Gustav, 7, 10, 49, 68, 74.
Malec Yvo, 89.
Malipiero Gian-Francesco, 10-12, 116, 117.
Martin Frank, 16.
Martinu Bohuslav, 60.
Mascagni Pietro, 9, 71.
Massenet Jules, 75.
Matsudaira Yoritsune, 118.
Mayutsumi Toshiro, 118.
Menotti Gian Carlo, 71.
Messiaen Olivier, 62, 78-80, 106, 111, 116, 119.
Mihalovici Marcel, 60, 61.
Milhaud Darius, 4, 29, 58, 112.
Mompou Federico, 15.
Monteverdi Claudio, 11.
Moussorgsky Modeste, 19, 74.
Mozart Wolfgang Amadeus, 8.

Nabokow Nicolas, 25.
Nilsson Bo, 119.
Nono Luigi, 90, 117, 119.

Orff Carl, 55, 58, 59, 72.

Penderecki Krystov, 97, 98.
Pergolesi Giovanni Battista, 40, 41.
Petrassi Goffredo, 64-65.
Pfitzner Hans, 9, 58.
Pizzetti Ildebrando, 10, 12.
Poulenc Francis, 37.
Pousseur Henri, 89, 93.
Prokofiev Serge, 16-18, 20, 61, 68, 69, 119.
Puccini Giacomo, 9, 75.
Purcell Henry, 74.

Rands Bernard, 115.
Ravel Maurice, 9, 14, 16, 41, 80.
Reger Max, 7, 20.
Respighi Ottorino, 11, 24.
Rieti Vittorio, 24.
Rimsky Korsakov Nicolay, 7, 38.

Rossini Gioacchino, 8.
Roussel Albert, 25, 52, 61, 98.
Rufer Josef, 110.

Satie Erik, 81.
Scarlatti Alessandro, 11.
Schat Peter, 77.
Scherchen Hermann, 32, 72, 112, 116, 117.
Schmitt Florent, 112.
Schönberg Arnold, 4, 5, 16, 21, 26, 27, 30-33, 36-38, 41, 42, 44, 49-51, 58, 63, 69, 70, 80, 82, 110, 111.
Schwitters Kurt, 103.
Scriabine Alexandre, 7, 68.
Serocki Kazimierz, 98, 99.
Sessions Roger, 114.
Sheridan Margareth, 20.
Shinohara Makato, 79.
Sibelius Jean, 9.
Souris André, 112.
Stein Erwin, 32.
Stein Gertrud, 24.
Stockhausen Karlheinz, 83, 87, 88, 93, 94, 96, 105, 117, 119.
Strauss Richard, 8-10, 15, 20, 41, 44, 58, 59.
Stravinsky Igor, 4, 5, 7, 10, 15, 18, 29-31, 37-43, 56, 58, 62-64, 75, 98, 109, 111, 114, 116, 119, 123.
Strobel Heinrich, 72.

Tabachnik Michel, 83.
Taïra Yoshira, 80.
Tallis Thomas, 74.
Tansman Alexandre, 60-62.
Tchaïkovsky, 19, 68.
Tcherepnine Alexandre, 62.
Tcherepnine Nikolaï, 62, 118.
Thomson Virgil, 24, 81.
Tippett Michael, 12, 115.
Tischenko Boris, 80.
Turina Joaquin, 9.
Tremblay Gilles, 79.

Varèse Edgar, 52-54, 88, 90, 91, 108, 113.
Vaughan Williams Ralph, 12.
Vaurabourg Andrée, 79.
Verdi Giuseppe, 7, 74.
Villa-Lobos Heitor, 15, 112.
Vivaldi Antonio, 11.
Vogel Wladimir, 72.
Volkonsky André, 80.

Wagner Richard, 4, 5, 8, 12, 31, 59, 122.
Webern Anton, 32, 43, 49, 50, 51, 65, 82, 110, 119.
Weill Kurt, 24.
Wellesz Egon, 16, 32.
Widor Charles-Marie, 52.
Wilderberger Jacques, 85.
Wittenbach Jürg, 80.
Wolf Hugo, 110.
Wyschnegradsky Ivan, 120.

Xenakis Iannis, 106-108, 120.

Zimmermann Bernd Aloïs, 111.

TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION 3

CHAPITRE PREMIER. — **Les deux premières décennies**..... 7

I. Personnalités disparues de 1900 à 1920, 7. — II. Personnalités prolongeant le dix-neuvième siècle, 8.

CHAPITRE II. — **Les novateurs** 26

I. Béla Bartok (1881-1945), 26. — II. Arnold Schönberg (1874-1951), 30. — III. Igor Stravinsky (1882-1971), 37. — IV. Alban Berg (1885-1935), 44. — V. Anton Webern (1883-1945), 49. — VI. Edgar Varèse (1883-1965), 52.

CHAPITRE III. — **1920-1945** 55

Paul Hindemith et Carl Orff, deux figures antithétiques, 55.

CHAPITRE IV. — **L'Ecole de Paris** 61

CHAPITRE V. — **Autour du dodécaphonisme** 63

1. Luigi Dallapiccola, 63. — 2. Goffredo Petrassi, 64. — 3. Karl Amadeus Hartmann, 65. — 4. Ernst Krenek, 65.

CHAPITRE VI. — **La musique à la scène** 67

1. Dimitri Chostakovitch, 67. — 2. Arnold Schönberg, 69. — 3. Gian Carlo Menotti, 71. — 4. Rolf Liebermann, 71. — 5. Werner Egk, 72. — 6. Luigi Dallapiccola, 73. — 7. Benjamin Britten, 73. — 8. Hans Werner Henze, 75. — 9. Girolamo Arrigo, 76. — 10. Peter Schat, 77.

CHAPITRE VII. — **Depuis 1945** 78

1. Eugène Kurtz, 79. — 2. Makato Shinohara, 79. — 3. Gilles Tremblay, 79. — 4. André Volkonsky, 80. — 5. Jürg Wittenbach, 80. — 6. Yoshira Taïra, 80. — 7. Alexandre Gœhr, 80. — 8. Virgil Thomson, 81.

CHAPITRE VIII. — **Généralisation du système sériel** 82

1. Karlheinz Stockhausen, 83. — 2. Michel Tabachnik, 83. — 3. Michel Gielen, 84. — 4. Jacques Wilderberger, 85. — 5. Pierre Froidebise, 85.

22 NOV. 1984

CHAPITRE IX. — **Musiques expérimentales** 87

CHAPITRE X. — **Musiques aléatoires** 92

CHAPITRE XI. — **En quête de l'informel** 96

1. Kotonski, 96. — 2. Krystov Penderecki, 97. — 3. Kazimierz Serocki, 98.

CHAPITRE XII. — **Le théâtre musical** 100

CHAPITRE XIII. — **« Dada » nouvelle manière** 103

CHAPITRE XIV. — **Musique et mathématiques** 106

Iannis Xenakis, 106.

CHAPITRE XV. — **Aujourd'hui dans le monde** 109

1. *Allemagne fédérale :* Theodor Wiesegrund Adorno, 109. — Hans Eisler, 110. — Wolfgang Fortner, 110. — Giselher Klebe, 110. — Bernd Alois Zimmermann, 111. — 2. *Autriche :* Hans Erich Apostel, 111. — Friedrich Cerha, 111. — 3. *Belgique :* André Souris, 112. — 4. *Brésil :* Heitor Villa-Lobos, 112. — 5. *Espagne :* Cristobal Halffter, 113. — 6. *Etats-Unis :* Aaron Copland, 113. — Milton Babbit, 113. — Earle Brown, 113. — Elliot Carter, 114. — Morton Feldman, 114. — Roger Sessions, 114. — 7. *Grande-Bretagne :* Michael Tippett, 115. — 8. *Israël :* Herbert Bruen, 115. — Roman Haubenstock-Ramati, 115. — 9. *Italie :* Niccolò Castiglioni, 116. — Bruno Maderna, 116. — Luigi Nono, 117. — 10. *Japon :* Yoritsune Matsudaira, 118. — Toshiro Mayutsuni, 118. — 11. *Suède :* Karl Birger Blomdahl, 118. — Bo Nilsson, 119. — 12. *Suisse :* Jacques Guyonnet, 119. — 13. *URSS :* Edison Denisov, 119. — Alois Haba, 120. — Ivan Wyschnegradsky, 120.

CONCLUSION 121

BIBLIOGRAPHIE SOMMAIRE 123

INDEX 124

Imprimé en France
Imprimerie des Presses Universitaires de France
73, avenue Ronsard, 41100 Vendôme
Juillet 1984 — N° 29 266

065352

Que sais-je?

COLLECTION ENCYCLOPÉDIQUE

fondée par Paul Angoulvent

Derniers titres parus

2157 **Les méthodes de prévision** (B. Coutrot et F. Droesbeke)

2158 **Les troubles du langage chez l'enfant** (P. Aimard)

2159 **La vente par téléphone** (J.-P. Lehnisch)

2160 **Les politiques étrangères des grandes puissances** (C. Zorgbibe)

2161 **Le droit civil** (C. Atias)

2162 **Le commerce Est-Ouest** (C. Lachaux)

2163 **Les professions libérales** (J. Vagogne)

2164 **Les marchés à terme** (J. Cordier)

2165 **L'analogie** (Ph. Secretan)

2166 **La politique industrielle** (P. Maillet)

2167 **L'audit opérationnel** (J. Raffegeau, F. Dubois et D. de Menonville)

2168 **L'hospitalisation des enfants** (L. Rossant)

2169 **Les loisirs en Grèce et à Rome** (J.-M. André)

2170 **Les Jacobins** (G. Maintenant)

2171 **Textes politiques français** (S. Rials)

2172 **La musique à Venise** (N. Bridgman)

2173 **Le mobilier urbain** (M. Carmona)

2174 **Corneille et la tragédie politique** (G. Couton)

2175 **Les comptes consolidés** (J. Raffegeau et P. Dufils)

2176 **Le soufisme** (J. Chevalier)

2177 **Les grands acteurs étrangers contemporains** (J. Mazeau)

2178 **Les chambres régionales des comptes** (J. Raynaud)

2179 **La vente** (D. Xardel)

2180 **La fraude fiscale** (J.-C. Martinez)

2181 **La décision** (L. Sfez)

2182 **Textes institutifs des Communautés européennes** (C. Philip)

2183 **Goethe** (P.-H. Bideau)

2184 **La Guinée** (A. Lewin)

2185 **Les marchés mondiaux des matières premières** (P. Chalmin)

2186 **Les entreprises japonaises** (M. Yoshimori)

2187 **La négociation** (L. Bellenger)

2188 **La kinésithérapie** (F. Le Corre et G. Dinard)

2189 **Géopolitique des minorités** (P. George)

2190 **La paléontologie** (Y. Gaybard-Valy)

2191 **La guitare** (H. Charnassé)

2192 **Mathématiques financières** (M. Saada)

2193 **La photomicrographie** (G. Betton)

2194 **Sociologie de l'antisémitisme** (F. de Fontette)

2195 **L'Islam contemporain** (A. Merad)

2196 **L'occupation allemande en France** (J. Defrasne)

2197 **Les prud'hommes** (B. Boubli)

2198 **Les autoroutes** (C. Rickard)

2199 **Cicéron** (P. Grimal)

2200 **La franchise commerciale** (M. de Mendez et J.-P. Lehnisch)

B.M. VILLE DE METZ
3 1928 00151 5936

LA MUSIQUE ÉTRANGÈRE AU XXe SIÈCLE